IRINA MAVRODIN

sau MARELE JOC

CIORAN

ou LE GRAND JEU



IRINA MAVRODIN

CIORAN sau MARELE JOC

O poietică/poetică a ambiguității

*

CIORAN ou LE GRAND JEU

Une poïétique/poétique de l'ambiguïté

Ediție bilingvă/Édition bilingue
Versiune franceză de/Version française par IRINA MAVRODIN



CIORAN sau MARELE JOC

O poietică/poetică a ambiguității

„Visez la o lume în care se va muri pentru o virgulă."

CIORAN

„Un gânditor de cuvinte."

CIORAN

„...dramatismul procesului prin care un filosof devine poet."

CIORAN

„ ...obsesia ce-l leagă pe scriitor de o temă privilegiată,
care-l obligă să spună chiar ceea ce a mai spus..."

BLANCHOT

ARGUMENT

Deconstruirea clişeului (şi reconstruirea lui?)

Această carte, alcătuită dintr-o suită de eseuri concepute dintr-o perspectivă poietică/poetică, propune o abordare a operei lui Cioran foarte puţin, dacă nu chiar deloc practicată – în plan naţional şi internaţional –, în legătură cu acest autor.

„Marele Joc“ este „Jocul“ care se desfăşoară în plan scriptural, altfel spus în însuşi planul *procesului creaţiei,* după reguli care sunt numai ale sale (reguli generale, dar şi reguli specifice fiecărui autor, aici: lui Cioran). Această *facere* a operei, poietica ei, este indisolubil legată de *rezultatul* facerii operei, de poetica ei.

La originea acestei cărţi stă ideea că Cioran ne spune ceea ce ne spune prin mijlocirea unei scriituri inventate de el, şi că, inventând o scriitură (a ambiguităţii, a discontinuităţii, a fragmentului, „sub acoperirea“ scriiturii franceze celei mai clasice, paradox-capcană pe care mulţi cititori nu ştiu să-l descifreze şi să-l asume), el este înainte de orice un *scriitor,* am putea chiar spune, dacă vreţi, într-un sens mai tehnic al termenului, care pune mai bine în evidenţă poeticitatea, *structura* puternic poetică a operei lui Cioran: un poet.

Opera sa fiind deci, din perspectiva mea, una literară (ceea ce nu o împiedică să fie totodată şi una filosofică, aşa cum este citită de obicei astăzi), ea are în mod necesar o dimensiune *ludică,* aş spune chiar marcat ludică, în sensul de creativ/creatoare, inventivă, artistică: imprevizibilă, dar ţinând totuşi de un raport bine controlat între hazard şi necesitate.

Şi mai stau şi aceste două întrebări:

1. De ce, în Franța, formula „Cioran, le plus grand styliste français du XX-e siècle" a devenit un adevărat clișeu? (Nu demult, am întâlnit-o iar, într-o importantă revistă literară franceză.) Ce adevăr se ascunde îndărătul ei? De ce este invocată, clamată atât de des, pentru a se trece apoi mai departe, fără ca acela care a folosit-o să-și dea osteneala să rămână un timp asupra ei, să încerce să o explice cât de cât, să revină la textele înseși, la Textul semnat Cioran, și să caute aici dovezi care să justifice frumosul clișeu? Este el oare util în cazul nostru, sau de fapt ne separă definitiv de un text viu, de o mare bogăție și complexitate?

Voi spune că în acest clișeu, ca și în oricare altul, există ceva bun și există și ceva rău: lucrul cel bun este că această sintagmă spectaculară are asupra noastră un impact foarte puternic, ce ne obligă să ne întoarcem la opera lui Cioran, fericită întoarcere care va fi urmată de o fericită (re-)descoperire. Partea cea rea – separarea de operă prin clișeu – este astfel neutralizată, depășită și, în cele din urmă, transformată într-o sursă vie de contacte multiple cu opera lui Cioran. Aș putea afirma, simplificând, fără îndoială, originile și traseul demersului meu, că această carte despre Cioran, cartea *mea* despre Cioran este rezultatul acestor contacte cu deschidere plurivocă și în regim de sincronie și de diacronie, dar și, dacă pot spune astfel, într-un regim sincro-diacronic.

2. De ce am întâlnit de trei ori (dar numărul formulelor care trimit la aceeași idee este mult mai mare), o dată în eseul consacrat lui Valéry, de două ori în eseul despre Joseph de Maistre (cf. *Exerciții de admirație),* această idee: „C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris" / „Pentru un autor este o adevărată nenorocire să fie înțeles"? Și această altă – și totuși aceeași – idee (formulată în numeroase alte feluri): „Une traduction est mauvaise quand elle est plus claire, plus intelligible que l'original. Cela prouve qu'elle n'a pas su en conserver les AMBIGUÏTÉS, et que le traducteur a *tranché:* ce qui est un crime"[1] (subl. italice în text)?

Oare asemenea fraze nu ne oferă, în mod destul de explicit, cheia unei lecturi pertinente, adecvate operei lui Cioran și – trebuie să spunem cu insistență – care nu a mai fost aproape deloc practicată, o cheie de lectură datorită căreia putem ajunge în zone ale acestei

[1] Cioran, *Cahiers 1957–1972,* Paris, Gallimard, 1997, p. 676.

opere încă neexplorate până în prezent? Cartea mea despre Cioran îşi propune să pătrundă tocmai în asemenea zone, făcându-şi drum pas cu pas prin mijlocirea unui *„cum* este făcut textul“ (ca acţiune creatoare şi ca rezultat al acestei acţiuni). Acest „cum“ ne va face să descoperim / să producem – înarmându-ne cu metoda cea bună de lectură, bună pentru că este deschisă tuturor metodelor – sensuri care spun în acelaşi timp „da“ şi „nu“, fuzionând în acelaşi paradox.

Noul cititor al lui Cioran care vom deveni noi astfel va fi locuitorul unei ţări asupra căreia planează mereu întrebarea: „Ce-o fi vrut să spună aici Cioran prin asta?“

Este o întrebare rău pusă, dar pe care orice cititor „inocent“, adică de bună-credinţă, poate să şi-o pună, aşa cum şi-o pune citindu-i pe Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Michaux, Char, şi încă pe mulţi poeţi din era modernă. Ea este rău pusă pentru că nu ne poate duce decât la lectura *univocă,* strict denotativă (lectură care este – după cum am avut ocazia să constat – cea a filosofilor care-l interpretează pe Cioran), pe care o impune orice text care are o coerenţă, fără a fi literar (orice text nonliterar).

Întemeiată pe aceste premise, cartea mea propune – mai ales – şi această întrebare (ceea ce este sinonim cu un alt mod de a citi): Ce-mi spune mie, prin mijlocirea acestui *cum* care îi este atât de specific şi care este marcat de „gheara leului“, o gheară suprem auctorială, ce-mi spune deci mie, ce-ţi spune ţie, lui, ce ne spune nouă, vouă, lor, această Operă a lui Cioran, când o străbatem simultan, în toate direcţiile şi în totalitatea ei?

UN SPAȚIU AL AMBIGUITĂȚII POETICE

„Philosopher poétiquement."
CIORAN

Pentru ca sintagma „ambiguitate" să nu aibă aici nici cea mai mică urmă de conotație negativă – conotație pe care o are când e utilizată în comunicarea cotidiană –, citez, de la bun început, două texte, unul de Roman Jakobson, celălalt de Umberto Eco care, de altfel, reia și dezvoltă ideea celui dintâi. Prin ele vom afla sau ne vom aminti că poeticile moderne au construit conceptul de ambiguitate pentru a defini prin el orice text poetic (și să adăugăm pe loc: artistic). De altfel, pe acest concept se întemeiază teoria lecturii plurale care, ea însăși, are supremul grad de pertinență pentru opera lui Cioran. Iată cele două texte:

„*Ambiguitatea* este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuși, pe scurt, este un corolar obligatoriu al poeziei. Nu numai mesajul însuși, dar și destinatorul și destinatarul devin *ambigui.* Supremația funcției poetice asupra funcției referențiale nu oblitereazã referința, dar o face ambiguă"[1].

„Ambiguitatea este un artificiu foarte important, pentru că ea funcționează ca anticameră a experienței estetice când, în loc să producă o simplă dezordine, trezește atenția destinatarului și îl pune în situația de orgasm interpretativ; destinatarul este stimulat să interscruteze flexibilitatea și resursele latente ale textului pe care-l interpretează, ca și pe acelea ale textului la care se referă. [...] Definiția operațională cea mai utilă formulată în legătură cu textul estetic este

---

[1] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, vol. 1, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 238.

cea oferită de Jakobson care, sprijinindu-se pe foarte cunoscuta subdiviziune a funcţiilor lingvistice, a definit mesajul cu funcţie poetică în calitatea lui de mesaj ambiguu şi autoreflexiv"[1].

Pornind de la aceste premise de autoritate aşadar, vreau să încerc câteva reflecţii asupra uluitoarelor, uimitoarelor, stupefiantelor labirinturi ale ambiguităţii autorului *Tratatului de descompunere.* Dar pe măsură ce înaintez (sau mi se pare că înaintez) în spaţiul suprem ambiguu pe care îl desemnăm prin sintagma „Cioran", simt tot mai mult zădărnicia (spre a nu spune derizoriul) încercării mele, a oricărei încercări de acest fel. Orice discurs care ambiţionează să se constituie, în raport cu discursul „opera lui Cioran", ca metadiscurs, este supus cel puţin unei stări de inconfort major. Orice ar face, orice fel de tactică şi de strategie ar imagina, acest metadiscurs se simte brusc – chiar dacă a demarat în ritmul cel mai calm şi cu deplină încredere în sine – *de prisos,* proiectat şi instalat în *alt* spaţiu, ce se află sau dincoace, sau dincolo de spaţiul specific pe care el îl vizează şi cu care ar vrea să intre în rezonanţă.

A-ţi propune acest demers hermeneutic – şi dau termenului sensul cel mai larg pe care-l poate suporta – înseamnă a te condamna la imposibil. La imposibil, dar nu la eşec, aici imposibilul fiind sinonim cu o continuă uimire. Iar faptul însuşi de a fi parcurs acest drum care nu duce nicăieri, sau mai curând care nu duce decât către cel ce s-a hotărât să-l parcurgă, spre neîntrerupta, infinita lui uimire, o uimire mereu creatoare, îşi are importanţa lui: el îţi va fi spus cel puţin ceva despre statutul oricărui metadiscurs când se aplică pe discursuri de o asemenea uluitoare ambiguitate. Evident, vei fi aflat – în acelaşi regim de continuă uimire – şi ceva despre tine însuţi.

Pentru a se constitui, pentru a se menţine pe o linie convingătoare, pentru a nu se vedea tot timpul în pericol de a fi abolit, anihilat de nenumărate alte metadiscursuri care ar susţine contrariul, pentru a preveni deci o instabilitate, o precaritate prin care clipă de clipă şi-ar revela nulitatea, acest metadiscurs ar trebui să se construiască şi să se menţină el însuşi ca spaţiu tot atât de suprem ambiguu şi uimitor ca şi spaţiul care l-a generat. Dar, făcând asta, el n-ar mai fi ceea ce ar trebui să fie prin însăşi natura lui, căci n-ar mai asculta

---

[1] Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982, cap. „Ambiguitate şi autoreflexivitate".

de acel minimum de criterii prin care se desemnează pe sine (s-ar desemna pe sine) ca metadiscurs. El ar deveni un discurs artistic şi, la limită, la acea limită ideală unde este situat de la bun început orice cititor al lui Cioran, el, acest metadiscurs, ar coincide cu însuşi textul poetic care este textul lui Cioran.

Ne pomenim, odată ajunşi aici, în faţa a ceea ce au spus mulţi poeţi şi poeticieni în legătură cu acel discurs suprem ambiguu şi uimitor – uimitor tocmai pentru că ne scoate din obişnuitul, previzibilul nostru limbaj cotidian – care este poezia: dată fiind polisemia sa, constituită nu numai în planul semnificatului, sau al referentului, dar şi în planul materiei sonore şi vizuale, cea mai bună soluţie ar fi reluarea textului cuvânt cu cuvânt, text ce ar deveni, în această ipostază, propriul său comentariu. Ambiguu – în sensul pe care-l dau poeticile moderne acestui termen, devenit pentru ele primul atribut al unui text literar – în cel mai înalt grad, Cioran îmi apare tot mai mult ca un scriitor în sensul cel mai tare al termenului, ca un poet deci. Scriitura sa îmi apare de tip preponderent „productiv" (opusă celei de tip „re-productiv", „reprezentativ"), ludic, de asemenea, în sensul cel mai tehnic: ca „lungă ezitare între sunet şi sens" (cf. Valéry), care ascultă de legile geometric constrângătoare ale unei combinatorii ce ţine de o „regulă a jocului" dictată de scriitura însăşi, de o „iniţiativă a cuvintelor" (cf. Mallarmé) care, în jocul lor de bună şi frumoasă potrivire, îl pot duce pe scriitor către sensuri noi nici de el bănuite, sensuri noi ce presupun abandonarea altora, mental preexistente, mental, adică în afara unei practici, a unei acţiuni efectiv scripturale.

Iată de ce, în cazul lui Cioran, nimic nu poate fi citat în sprijinul unei aprehendări univoce, căci pe dată acelui citat i se poate opune un altul, ce susţine „ideea" contrarie. Structura ambiguă şi paradoxală a acestei opere nu acceptă decât citatul care ar suscita, ar reactiva toate citatele posibile, altfel spus ţesutul însuşi al întregii opere. Pentru a-l citi/cita bine pe Cioran, trebuie să-l re-citim/re-cităm de fiecare dată în totalitate.

Constat totuşi că am alunecat treptat din ceea ce numisem mai întâi „spaţiul Cioran", definit ca spaţiu suprem ambiguu şi suprem uimitor, către ceva care îi este subsumat: opera lui Cioran. Or, demersul meu nu poate continua dacă nu introduc aici un distinguo: putem aborda acest „spaţiu Cioran" cu mai multe şanse, dacă nu

amestecăm, cel puţin într-o primă etapă, care ar rămâne şi etapa decisivă, următoarele planuri (sau niveluri, sau sfere; felul cum le numim nu are importanţă): planul biografic, planul operei ca atare, planul receptării operei, deci planul impactului operei asupra unui subiect concret sau asupra unei colectivităţi concrete.

Acest distinguo îl presupune şi pe următorul: îmi propun să nu atribui monopolul celei mai bune interpretări, privilegiul celei mai bune interpretări, autorului însuşi. Şi aici încă o precizare: când vorbesc de Cioran ca de un poet, nu mă refer la acel lirism care ar presupune un „étalage du moi", ci dimpotrivă, după cum am şi arătat, vorbesc de o scriitură „productivă", instanţă prin care se rosteşte un eu impersonal, prezent până şi în întinse zone din *Caiete,* şi nu de o scriitură „reprezentativă", care ar „exprima" un eu personal, biografic.

Iată de ce îmi interzic, de fiecare dată când apare această ispită, şi ea apare tot timpul în cazul interpretării operei lui Cioran, dat fiind că ea poate, şi trebuie să fie situată în orizontul unei filosofii existenţiale, să mă întreb „ce a vrut să spună Cioran aici", „cu ce intenţie a scris cutare sau cutare lucru", tratându-i textul aşa cum tratez un text poetic, şi repetându-mi întruna că textul lui Cioran spune ceea ce spune, „literal şi în toate sensurile" (Rimbaud) în *totalitatea* sa, şi că acesta trebuie să fie principalul meu criteriu.

Am constatat, pe de altă parte, în cazul lui Cioran în mod special, că apropierea de omul Cioran, cunoaşterea lui ca fiinţă în carne şi oase, ca fiinţă – totodată – plină de candoare, amabilitate şi de mare vitalitate, nu-mi spune nimic despre opera sa, ci dimpotrivă, căci influenţa charismatică exercitată de el nu izbuteşte decât să mă deturneze de la ambiguitatea fundamentală a operei sale, care ar trebui să fie – asta mi-am propus cel puţin – prioritatea mea.

Sau, dacă îl anexez pe omul Cioran operei, dacă îl tratez ca *text*, ca spaţiu omogen, şi dacă fac din Cioran, din fiinţa în carne şi oase, una din măştile exhibate în opera sa, un personaj al propriei sale creaţii – operaţie facilitată prin mijlocirea *Caietelor* –, mă întorc la constatul aceleiaşi ambiguităţi fundamentale, pe care îl deţineam deja, dar, de data aceasta, la un constat impur, suprapunând entităţi eterogene. Nu voi adopta deci această eventuală „metodă" decât spre a merge şi mai departe în direcţia propusă de însăşi opera lui Cioran: spre o şi mai mare ambiguizare, efect producător şi totodată

potențat de o mereu proaspătă uimire. Dar, pe de altă parte, tocmai în zona acestui extrem contrast care se stabilește între vocea lui reală, personală (pe care urechile mele au auzit-o timp de multe ceasuri în mansarda lui din rue de l'Odéon) și vocea lui scripturală, prima atât de spontană, de firească, de fraternă, cealaltă atât de artistic îndepărtată și „rece“, se naște pentru interlocutorul/cititorul lui Cioran cea mai fragedă și mai prețioasă ambiguitate-uimire, apărându-l parcă întruna împotriva tuturor poncifelor care s-au țesut – făcându-l prizonierul lor, interzicându-i accesul autentic la el – în jurul său. În jurul cui, de fapt, în jurul omului, în jurul operei? Antinomie pe care ar rezolva-o poate doar – printr-un elegant artificiu – saltul din eterogen în omogen, conform convenției pe care o propun eu aici: textul viața lui Cioran + textul opera lui Cioran = TEXTUL CIORAN.

Tentația eterogenității își are excelenta ei explicație, pe care nu trebuie să o eludăm: Cioran este tratat de către cei mai mulți exegeți mai curând ca filosof decât ca scriitor, ca poet. Vorbim despre el ca despre „cel mai mare stilist“ contemporan al Franței – acest loc comun a invadat până și mass-media – și în același timp îl abordăm mai ales, dacă nu chiar exclusiv, în planul *gândirii* sale. Iată încă unul dintre acele paradoxuri care proliferează în jurul lui și pe care are meritul de a le genera, salvgardând astfel misterul operei sale – aici *mister* fiind sinonim cu *viață,* viață întru eternitate, discursul ambiguu fiind *discursul care nu se uzează niciodată,* el resuscitând întruna la fiecare lectură, prin infinita polisemie generatoare de infinită uimire înnoitoare.

Asemenea paradoxuri *descompun* abordarea hermeneutică, o spulberă, o anihilează chiar, pe măsură ce ea se *compune*. Compunere, descompunere, compunere: orice metadiscurs asupra operei lui Cioran resimte din plin acest efect, această mișcare care este totodată sfâșiere și reintegrare, colorând în mod specific uimirea ce se află la originea acestei opere și care se trezește în fiecare cititor al ei.

Dar aș vrea să vorbesc despre acest efect în mișcare referindu-mă și la o experiență de un ordin mai concret, presupunând o perspectivă întrucâtva specială, perspectivă la care m-a constrâns relația mea cu textul Cioran, așa cum am trăit-o și o trăiesc eu, vreau să spun o experiență care este în percepția mea cea mai complexă și totodată

poate cea mai adecvată hermeneutică a textului Cioran ca text poetic: experienţa de traducător al cărţilor *Précis de décomposition* şi *La chute dans le temps*. Ca traducător, te găseşti prin chiar statutul acţiunii de a traduce, într-un în afară-înăuntru de un gen cu totul particular, care-ţi permite o intimitate cvasimaterială cu textul, în grosimea căruia vrei să te menţii, neizbutind totdeauna. Aruncat de text în afară, traducătorul revine cu încăpăţânare către acest text inaccesibil, încercând să pătrundă într-un înăuntru către care tinde şi din care – în cazul că izbuteşte să intre – poate fi oricând expulzat. Prin chiar această mişcare de du-te-vino, prin chiar această înaintare către un înăuntru şi expulzare într-un în afară, care constituie lucrarea plină de suferinţă şi totodată de bucurie a traducătorului, dorinţa lui şi repetata lui uimire, se construieşte o hermeneutică *sui-generis,* legată de o practică, mai mult, generată de aceasta. A mea este cea prin care m-am străduit – luptându-mă cu o materialitate de limbaj ce-mi opune rezistenţă – să-l transpun pe Cioran din franceză în română. Nu vreau să spun că o asemenea hermeneutică nu poate fi – în idealitate – şi cea a cuiva care nu-l traduce pe Cioran, dar pretind că experienţa celui care ar ajunge la ea ar fi izomorfă cu cea a unui traducător sau, pentru a fi şi mai limpede cu privire la termenul cheie de materialitate, comparabilă cu cea a unui pianist care interpretează o bucată muzicală.

În primul rând: Cioran „analizează“ *descompunerea* cu mijloace de limbaj supuse unui riguros proces de *compunere*. Până aici, s-ar putea spune, nimic nou, orice discurs literar fiind, indiferent de efectele sale în plan semantic, rezultatul unui demers constructiv, prin care ceva – opera – este compus. Beckett, spre a ne referi la acest caz clasic, construieşte, compune efecte de dezagregare în plan semantic, dar construind şi la nivel de scriitură un efect de dezagregare. La Cioran, procedeul este altul: efectul de dezagregare la nivel semantic intră într-un raport de antinomie, spre stupoarea, uluirea, sacra uimire a cititorului, cu un efect de compunere la nivel de scriitură. Opera lui Cioran e subîntinsă deci de această tensiune specifică: jubilaţia constructivă a unui stil, plenitudinea afirmativă pe care ea le comunică în calitatea sa de construcţie „perfectă“, pe de o parte, zădărnicia oricărui efort, dat fiind procesul de descompunere căruia îi este predestinată, proces ce merge până la neantizarea *totală, pe de altă parte.*

Această antinomie fundamentală este puternic resimțită de traducătorul (= hermeneutul) lui Cioran, şi nu o dată în chip chinuitor, căci el se vede ţinut în chingi mai strânse chiar decât cele care-i controlează fiece mişcare atunci când îl traduce pe Proust (piatra de încercare prin excelență pentru orice traducător din franceză), de exemplu. Jocul, când îl traduci pe Cioran, este supus unor reguli încă şi mai stricte, pentru că se desfăşoară pe suprafețe mai mici, foarte mici chiar – fraza e lapidară, scriitura fragmentară, lupta se dă pentru fiecare sintagmă, ba chiar pentru fiecare silabă –, marja de toleranță fiind aproape nulă. Trebuie să fii un adevărat virtuoz, mai ales la nivel lexical, edificiul sintactic eclipsându-se parcă îndărătul cuvintelor, în timp ce la un scriitor de tipul lui Proust vezi fraza şi nu cuvintele. Cel care-l traduce pe Cioran trebuie să se exercite a fi mai ales un acrobat al alegerii şi potrivirii de cuvinte, alegere care să ducă la o cât mai mare cantitate – cu efect cât mai intens ambiguizator şi uimitor – de cupluri de entități antinomice, sub raport semantic, dar şi sub raportul registrului lexical. Dar el mai trebuie şi să organizeze – izomorf cu opera originală – aceste cupluri antinomice în vaste rețele de ocurențe ce-şi răspund, sunt complementare, manifestă, cu ostentație chiar, dispuneri simetrice.

E o țesătură de paradoxuri totodată, foarte calculat realizată (calculat înseamnă, în acest sistem poetic, ludic: o bună potrivire de cuvinte poate duce la un nou sens, la o nouă cunoaştere, ca în marea poezie). Metaforizarea este când intensă, când discretă, invadând întreaga suprafață discursivă – procedeu penibil resimțit de traducător, care trebuie să fie foarte atent la aceste fine şi exacte corespondențe, ce răsună, îşi află împlinirea una prin cealaltă. Situate adesea la mari depărtări pe suprafața textuală, ele pot fi uşor scăpate din vedere, dar, odată detectate, sunt, pentru traducător (pentru cititor, de asemenea), tot atâtea instanțe de verificare şi legitimare a lecturii sale. La nivelul lexical trebuie lucrat pe proprietatea termenilor, exigentă aici precum într-un text francez din secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, dar pe o proprietate mereu reglată-dereglată-reglată-dereglată etc. contextual (de contextul care este „cartea", dar şi întreaga operă), realizându-se şi astfel un efect intens de ambiguizare generator de uimire.

Această metaforizare, ale cărei mecanisme îmi amintesc întrucâtva de cele ale poeziei lui Baudelaire (efectul de compunere

fiind, în percepţia mea, aici, asemănător cu cel pe care mi-l produce textul lui Baudelaire, poate şi din cauza numeroaselor asociaţii lexicale făcute în virtutea unei „estetici a urâtului“: „larve care predică“, „cloacă de utopii“, „păduchernită de vise“, „cunună de bale“ etc.), menţine conceptele *in statu nascendi*. Suntem „condamnaţi“ sistematic la acea stare tranzitorie când *metafora tinde să devină concept, fără a deveni vreodată*. Suntem, altminteri spus, pentru totdeauna fixaţi, prin această voinţă de a menţine cuvintele în starea lor aurorală, în ţinutul incert unde triumfă ambiguitatea, o ambiguitate mereu renăscândă, care mereu compune şi descompune, hrănindu-se din această alternată mişcare: în ţinutul poeziei. Cuvântul este astfel împiedicat să se pietrifice, să devină definiţie, clişeu, etichetă prin care omul nu cunoaşte, ci doar se consolează în faţa unei lumi pe care nu o poate îndura: „Noi îndurăm cu atât mai bine ceea ce ne înconjoară, cu cât îi dăm un nume – şi trecem mai departe. Dar a cuprinde un lucru printr-o definiţie, oricât de arbitrară, şi cu atât mai gravă cu cât e mai arbitrară, de vreme ce sufletul o ia astfel înaintea cunoaşterii, înseamnă a-l refuza, a-l transforma în ceva insipid şi de prisos, a-l nimici. Spiritul trândav şi golit de orice preocupare – şi care nu se integrează lumii decât prin mijlocirea somnului, – nu se poate exercita decât lărgind numele lucrurilor, golindu-le şi înlocuindu-le prin formule. Apoi el evoluează pe ruinele lor; orice senzaţie dispare; nu mai rămân decât amintirile. Sub fiecare formulă zace un cadavru: fiinţa sau obiectul mor sub pretextul căruia i-au dat loc. Este desfrâul frivol şi funebru al spiritului. Şi acest spirit s-a risipit în ceea ce el a numit şi circumscris“[1].

Ambiguizându-şi cu sistemă textul – ca orice artist, ca orice poet –, Cioran încearcă să menţină „misterul tăcerilor grele“, mereu ameninţate de „tăcerile uşoare şi pure“ care sunt definiţiile, cele ce „şterg pata pe care sufletul o întindea pe inteligenţă, singura care îi amintea acesteia că este vie“[2]. El nu se vrea filosof, chiar dacă, cel mai adeseori, este recuperat de o filosofie sau alta, de o ideologie sau alta, prin instrumentalizarea, instituţionalizarea cuvintelor, devenite astfel obiecte de exercitare a unei puteri, de supunere a

---

[1] Cioran, *Tratat de descompunere*, „În cimitirul definiţiilor“, Editura Humanitas, Bucureşti, pp. 13–14, traducere de Irina Mavrodin.

[2] *Idem*, p. 14.

celuilalt. Or, pentru Cioran, „fenomenul mizeriei“ este legat de om, tocmai pentru că el este singura ființă care-și supune semenul. Acest fenomen proliferează cu predilecție prin cuvântul-definiție al hermeneutului, care ne impune sensul lui linear, unic, acel „asta a vrut să spună autorul“.

„Lecția“ pe care o învață cititorul/traducătorul lui Cioran este tocmai aceasta: ambiguitatea literaturii nu poate fi „rezumată“, redusă la un discurs esențialist, univoc, ci doar re-produsă printr-un discurs simulacru, căci în „discursul literar (metaforic) mai multe lucruri sunt semnificate în același timp, fără ca cititorul să fie obligat să aleagă între ele“ (Ricœur). Metafora, în opera lui Cioran, este *producătoare* și nu reproducătoare de sensuri. Ea nu „descrie“ o realitate preexistentă, ci spune ceea ce numai ea poate să spună, în mod plurivoc.

(Opera lui) Cioran ascultă poate un imperceptibil murmur dintru început al lumii, fascinanta și strania ei bolboroseală, iar încercarea sa este cea a cuiva care vrea să spună starea de oroare și de atracție pe care o trăiește în și prin această experiență.

ALTERITATEA

„Étant plusieurs, *il ne peut se choisir."*
CIORAN

...ca experiență totală în clipă

Propun, în cele ce urmează, câteva noduri semantice (sub-teme care, la rândul lor, controlează alte sub-teme) ce ar putea servi ca tot atâtea puncte de plecare în organizarea, construirea rețelei tematice a alterității la Cioran. Dificultatea – pentru că există totuşi o dificultate –, ca totdeauna când îl citim pe Cioran, constă în a reuşi să stăpânim atât detaliul cât şi ansamblul operei, care trebuie să fie tot timpul convocată în integralitatea ei *paradoxală* şi *contradictorie*, o integralitate care – să nu uităm asta nici o clipă – este făcută din *fragmente,* ceea ce instaurează paradoxul şi contradicția chiar la nivelul textului.

De fapt, şi în această abordare tematică, ne izbim încă o dată de cvasiimposibilitatea pe care orice exeget al operei lui Cioran a resimțit-o într-un moment sau altul: cum trebuie să procedeze, tehnic, pentru a manevra simultan o cantitate copleşitoare de citate sau a trimite simultan la această cantitate, care coincide la limită cu întreaga operă. Dar pentru că aici eu îmi propun nu să realizez un proiect (o teză de doctorat ar putea face asta), ci să pun câteva jaloane în vederea realizării lui, voi încerca să fixez aceste câteva noduri semantice care s-ar putea găsi la originea unui studiu tematic asupra alterității la Cioran.

Am descoperit mai întâi ceea ce este mai aparent, şi totodată mai biografic (căci, din nefericire, totdeauna biografia ni se arată în prim-plan, mai ales când e vorba de Cioran, pentru a ne orbi şi a ne separa – uneori definitiv – de operă): relațiile omului Cioran, cu prietenii, cu tot felul de alte persoane, relații ale căror *mărci,* uneori

foarte explicite, trec în opera însăşi. Dacă ne situăm doar la acest nivel pentru a reface reţeaua tematică, constatăm că această reţea rămâne foarte săracă şi în marginea literaturii (chiar dacă descoperirile noastre nu sunt cu totul lipsite de interes, dar e vorba de un interes nonliterar). Ar mai fi şi relaţiile cu unii scriitori şi artişti, aşa cum apar ele mai ales în *Exerciţii de admiraţie* şi în *Caiete.* Şi în acest caz suntem la nivelul biografic, dar la nivelul unei biografii care este şi cea a *cititorului* Cioran, chiar dacă uneori în paginile la care mă refer relaţia nemijlocită între indivizi poate să prevaleze.

Cioran apare în ambele cazuri nu foarte contradictoriu, nu foarte imprevizibil, nu foarte amar sau negator. Nu foarte – adică nu mai mult decât oricine. Ne aflăm în plină biografie şi separarea dintre operă în ceea ce are ea mai specific şi biografie este încă o dată confirmată.

Cu cele spuse până aici încă nu am intrat în zona unde operează o adevărată critică tematică (concept – să amintim totuşi – propus de Noua Critică şi care este încă foarte viu, foarte operatoriu, în critica actuală franceză). Acest prim pas – depăşirea unui prag – îl facem cu adevărat în măsura în care, prin sub-tema lecturii (lectura unei cărţi, dar şi a unui tablou, a unei statui, a unei bucăţi muzicale etc.), intrăm în specificitatea operei cioraniene (părăsind, în sfârşit, spaţiul biografic). „Celălalt", aici, este artistul, indisociabil de creaţia sa, dar şi *un alt* Cioran, un Cioran care, datorită artei – în primul rând datorita poeziei şi muzicii – îşi trăieşte în clipă (în fragmentul care este clipa trăită, tăiată de orice trecut şi de orice viitor) salvarea provizorie, salvare care îi permite să continue, să supravieţuiască. „Celălalt", aici, este şi tot ceea ce trece prin intertext în opera lui Cioran („cititorul" Cioran), dar şi acel „celălalt" Cioran, scriitorul care intră în jocul infinit al intertextualităţii, ceea ce ne-ar îngădui să vorbim, la plural, despre „ceilalţi" Cioran.

Ne găsim acum în specificul operei cioraniene şi Cioran întreţine aici un raport pe care orice creator îl întreţine cu el însuşi, raport care a fost pus în paradigmă de Rimbaud când acesta a descoperit că, în cazul creatorului de operă artistică, „Je est un autre". În lumina acestei paradigme, alteritatea la Cioran poate fi citită şi astfel: Cioran ca autor şi totodată ca acest „altul" care este el însuşi, un „altul" impersonalizat, un adevărat „jupuit de viu" care trăieşte melancolia,

plictisul, care resimte suferința, decepția, deruta *fiecărui individ,* care îndură viața fiecăruia și a tuturor în tot ce are ea mai insuportabil. Un studiu foarte aprofundat al unei poietici cioraniene ar putea pune în evidență cu argumente foarte convingătoare, prin mijlocirea temei alterității, această impersonalizare creatoare în centrul căreia se instalează Cioran încă din primele sale opere. La el apare de altfel o nuanță care face o distincție între „celălalt" și „altul", ca în *Amurgul gândurilor* (1940): „Mai ești tu însuți? Nu-ți zvâcnesc tâmplele de teama contrară? Ești *altul,* ești *altul.../* Cu ochii pierduți spre *celălalt* în melancolia neprihănită a parcurilor." „Despre orice – și-n primul rând despre singurătate – ești obligat a gândi negativ și pozitiv *în același timp."*

„Altul" este – în interpretarea pe care o propun – acel altul multiplicat („ești obligat a gândi negativ și pozitiv *în același timp"* – citat din Cioran cu sublinierea lui Cioran) și impersonalizat care acționează în plan auctorial. „Celălalt" marchează poate diferența dintre doi indivizi, dar am putea vedea aici de asemenea – de ce nu? –, în jocul de oglinzi despre care vorbeam undeva, mai sus, un alt mod de a fi al eului impersonalizat în actul creator. În același sens, afirmațiile cele mai spectaculoase abundă: Simțul psihologic este expresia unei vieți care se contemplă ea însăși în fiecare clipă și care, în celelalte vieți, vede tot atâtea oglinzi; ca psiholog, îi consideri pe ceilalți oameni ca pe niște fragmente ale propriei tale ființe *(Pe culmile disperării).* Să notăm că aici apare – pentru a câta oară? – cuvântul „fragment", care, el singur, poate fi un punct de plecare foarte productiv pentru cel care vrea să organizeze o rețea semantică în vederea punerii în evidență a temei alterității la Cioran.

Alteritatea se manifestă și printr-un anume mod de a-ți pierde eul, de a te pierde în altceva, de a deveni altceva, cum se întâmplă în momentele privilegiate când asculți muzică: „Mă încântă și mă omoară de bucurie misterul muzical care zace în mine, care își aruncă reflexe în ondulațiile melodioase, care mă destramă și îmi reduce substanța la ritm pur. A pierdut substanțialitatea, acest ireductibil care-mi dădea proeminență și contur, care mă făcea să mă cutremur în fața lumii și să mă simt abandonat într-o singurătate de moarte; și am ajuns la o dulce și ritmică imaterialitate, când n-are nici un rost să-mi mai caut eul, fiindcă *melodizarea mea* (subl. lui Cioran),

convertirea în melodie, în ritm pur m-a scos din relativitățile obișnuite ale vieții“[1].

Dar a-ți pierde identitatea devenind altceva înseamnă, la un alt nivel, cel cu adevărat semnificativ și important, să-ți regăsești adevărata identitate: „Extazul muzical este o revenire la identitate, la originar, la primele rădăcini ale existenței“[2]. Asemenea experiențe nu le sunt date însă decât celor care „pot trăi în mod absolut în clipă“. Clipele nu trebuie trăite ca niște „probleme“. Ci ca niște realizări absolute; să trăim în fiecare clipă ca și cum am trăi ceva definitiv, fără început sau sfârșit. Această „realizare absolută în clipă“ este mecanismul prin care putem înțelege calitatea *totală* a alterității cioraniene. Să te cufunzi în această totalitate, să devii această totalitate înseamnă să devii tu însuți Dumnezeu: „Cum să nu te iei drept Dumnezeu? [...] Toate singurătățile nu sunt oare muzicale și sonore? Nu trebuie ele să ne cânte și gloria de a fi atât de singuri încât să vrem să fim totul?“. Și încă: „Mărginirea extazului: a te crede numai Dumnezeu... O divinitate în lacrimi“[3].

Toate acestea trimit sub diferite forme tot la deplinul „anonimat“ (termen frecvent utilizat de Cioran, ce aspiră cu putere la acest tip de trăire care, din punctul meu de vedere, constituie forma supremă prin care se manifestă, funcționează calitatea *auctorială).* Dar această alteritate încă nu-i este de ajuns, ea trebuie să fie alteritatea alterității: ar trebui „nici mai mult nici mai puțin să reconstruim lumea în totalitatea ei, să ne schimbăm voioși demiurgul, să ne încredințăm unui *alt* creator (subliniat în text)“[4].

Anonimatul suprem se identifică la Cioran cu propria-i moarte: „Încetând să trăiesc în funcție de un eu, lăsam moartea să mă aservească; de aceea nu-mi mai aparțineam. Spaimele mele, numele meu, le purta ea, și, substituindu-se privirilor mele, mă făcea să văd în toate lucrurile semnele suveranității sale [...] Eram oare vrăjit? Îmi plăcea să cred asta [...] Iresponsabil, la antipozii conștiinței, am sfârșit prin a mă abandona *anonimatului* (subl. mea) elementelor, beției indiviziunii, hotărât să nu-mi mai reintegrez ființa [...][5].

---

[1] Emil Cioran, *Cartea amăgirilor,* Humanitas, București, 1991, p. 7.
[2] *Ibidem,* p. 8.
[3] *Ibidem,* p. 96.
[4] *Le mauvais démiurge, in Œuvres,* Gallimard, Paris, 1995, p. 1178.
[5] *La tentation d'exister, ibidem,* p. 966.

Impersonalizarea creatoare ca alteritate atinge aici ultimele ei limite, ea este aici „ensorcèlement", şi disoluţie supremă în Fiinţă („Cât e de greu să te *dizolvi* în Fiinţă!" – sublinierea lui Cioran[1]). La Cioran, mai mult decât la oricare alt creator (etichetat drept gânditor, filosof) poate, alteritatea este multiformă şi, totodată, *monoton* aceeaşi, adică *poetică*. Căci totul la el este înscris în această contradicţie, care este contradicţia funciară a poetului, şi în care trebuie să vedem originea oricărei alterităţi: Omul nu se poate lipsi de nimic; omul se poate lipsi de toate. Contradicţia va fi rezolvată când se va lipsi de el însuşi *(Cartea amăgirilor)*.

Alteritatea la Cioran: existenţială, lingvistică, scripturală: un câmp auctorial pe care abia începem să-l explorăm.

„Sinucidere, sfinţenie, viciu" vs. „act creator"

Încerc să reflectez, cu mijloacele mele specifice, la cuplul antinomic transcendenţă/imanenţă în opera lui Cioran. Când spun: mijloacele mele specifice, mă gândesc în primul rând la mijloacele cuiva care s-a format ca specialist în materie de literatură franceză (cu o vedere mai insistentă asupra literaturii franceze din secolul XX) şi de poietică/poetică (ceea ce, în termeni valéryeni şi din perspectivă franceză, e sinonim cu o teorie a literaturii). Această formaţie m-a adus în situaţia de a-mi începe şi a-mi continua reflecţia în două direcţii: cea a gândirii existenţialiste, ca filosofie nonsistematică, foarte prezentă în literatura franceză; cea a poieticii/poeticii, citită – şi lucrul nu-i atât de imposibil pe cât s-ar putea crede – chiar prin grila imanenţă/transcendenţă, demers care are toate şansele de a se deschide nu numai către o descriere fenomenologică a actului auctorial, sau, mai bine zis, a comportamentului auctorial în act, ci şi către o ontologie a actului creator şi a rezultatului său.

Filosofii existenţialişti pot fi apropiaţi de Cioran nu numai prin refuzul pe care-l opun oricărui sistem, dar şi prin multe teme care, uneori, se exprimă chiar prin sintagme identice, precum „absurd", „neant", „angoasă", „moarte", „boală", „singurătate", „conştiinţă tragică" etc. etc. Această apropiere comportă o singură dificultate,

[1] *Ibidem*, p. 970.

care, totuşi, poate fi depăşită: gândirea existenţialistă este aproape automat văzută sau ca atee, sau ca gândire care crede în existenţa lui Dumnezeu. În cazul lui Cioran, această distincţie nu funcţionează, dat fiind caracterul paradoxal al operei sale, care afirmă, negând totodată, care neagă, afirmând totodată existenţa lui Dumnezeu, cu care el are o relaţie contradictorie. Am putea spune că omul, după Cioran, după un anume Cioran mai curând, este situat nu într-o transcendenţă, nu într-o imanenţă, nu în amândouă în acelaşi timp (şi totuşi acesta este un caz pe care îl întâlnim adeseori la el), ci într-un spaţiu intermediar, ceea ce înseamnă, pentru Cioran, că e vorba de cineva care trebuie tot timpul să aleagă, în loc să rămână în antinomia însăşi, care unifică: „Tragedia omului, spune Cioran în *Cartea amăgirilor,* este de a nu putea trăi *în,* ci dincolo sau dincoace. De aceea el nu poate vorbi decât de triumfuri şi de înfrângeri, de câştiguri şi de pierderi, şi de aceea nu poate trăi în lume, ci se zbate zadarnic între rai şi iad, între înălţări şi prăbuşiri".

Dar aceste două direcţii şi două câmpuri de investigare invocate de mine – poietica/ poetica şi filosofia existenţialistă – pot fuziona, şi chiar fuzionează adeseori în opera lui Cioran. Pentru mine este important să văd dacă aceste două concepte: imanenţă/ transcendenţă sunt puse vreodată – la Cioran – în raport cu poetul, cu artistul în general, cu trăirile lui, dar şi cu comportamentul lui auctorial şi modul în care facerea lui artistică are drept rezultat opera.

O primă observaţie, poate cea mai importantă: Cioran stabileşte frecvent o analogie între sfinţi şi poeţi, concepţie şi procedeu care realizează mai bine decât orice, cu un impact extrem de puternic, fuziunea dintre o sensibilitate, devenită gândire, existenţialistă, şi o poietică/poetică. Mai mult încă, în asemenea texte se produce şi o fuziune între sacru şi profan, între artă şi ceea ce nu este artă: „Sfinţii sunt mai banali decât poeţii, deşi fac fapte mai extraordinare decât ei. [...] În detaşarea cea mai mare un sfânt este un cetăţean, faţă de un poet, în cea mai vulgară împrejurare... Un Baudelaire rivalizează cu Sfântul Ioan al Crucii şi un sfânt în germene ca Rilke, cu nu importă care sfânt... Genialitatea este o tragedie fără criterii şi fără scrupule. Faţă de ea, sfinţenia este o tragedie în formulă, singură şi practică" (*Cartea amăgirilor)*.

Asemenea texte nu numai că-l situează pe poet, printr-un fel de contaminare analogică, într-un spaţiu al transcendenţei, dar acest

care, totuşi, poate fi depăşită: gândirea existenţialistă este aproape automat văzută sau ca atee, sau ca gândire care crede în existenţa lui Dumnezeu. În cazul lui Cioran, această distincţie nu funcţionează, dat fiind caracterul paradoxal al operei sale, care afirmă, negând totodată, care neagă, afirmând totodată existenţa lui Dumnezeu, cu care el are o relaţie contradictorie. Am putea spune că omul, după Cioran, după un anume Cioran mai curând, este situat nu într-o transcendenţă, nu într-o imanenţă, nu în amândouă în acelaşi timp (şi totuşi acesta este un caz pe care îl întâlnim adeseori la el), ci într-un spaţiu intermediar, ceea ce înseamnă, pentru Cioran, că e vorba de cineva care trebuie tot timpul să aleagă, în loc să rămână în antinomia însăşi, care unifică: „Tragedia omului, spune Cioran în *Cartea amăgirilor,* este de a nu putea trăi *în,* ci dincolo sau dincoace. De aceea el nu poate vorbi decât de triumfuri şi de înfrângeri, de câştiguri şi de pierderi, şi de aceea nu poate trăi în lume, ci se zbate zadarnic între rai şi iad, între înălţări şi prăbuşiri".

Dar aceste două direcţii şi două câmpuri de investigare invocate de mine – poietica/ poetica şi filosofia existenţialistă – pot fuziona, şi chiar fuzionează adeseori în opera lui Cioran. Pentru mine este important să văd dacă aceste două concepte: imanenţă/ transcendenţă sunt puse vreodată – la Cioran – în raport cu poetul, cu artistul în general, cu trăirile lui, dar şi cu comportamentul lui auctorial şi modul în care facerea lui artistică are drept rezultat opera.

O primă observaţie, poate cea mai importantă: Cioran stabileşte frecvent o analogie între sfinţi şi poeţi, concepţie şi procedeu care realizează mai bine decât orice, cu un impact extrem de puternic, fuziunea dintre o sensibilitate, devenită gândire, existenţialistă, şi o poietică/poetică. Mai mult încă, în asemenea texte se produce şi o fuziune între sacru şi profan, între artă şi ceea ce nu este artă: „Sfinţii sunt mai banali decât poeţii, deşi fac fapte mai extraordinare decât ei. [...] În detaşarea cea mai mare un sfânt este un cetăţean, faţă de un poet, în cea mai vulgară împrejurare... Un Baudelaire rivalizează cu Sfântul Ioan al Crucii şi un sfânt în germene ca Rilke, cu nu importă care sfânt... Genialitatea este o tragedie fără criterii şi fără scrupule. Faţă de ea, sfinţenia este o tragedie în formulă, singură şi practică" (*Cartea amăgirilor).*

Asemenea texte nu numai că-l situează pe poet, printr-un fel de contaminare analogică, într-un spaţiu al transcendenţei, dar acest

spațiu – cel în care evoluează poetul – este mai marcat ca fiind un spațiu al transcendenței decât cel în care este plasat sfântul. Avem, de asemenea, aici, ceea ce va deveni o recurență prin mijlocirea căreia recunoaștem totdeauna intensitatea trăirii în transcendență: nebunia, nesăbuința totală, lipsită de orice criterii: „A fi nebun *în numele* a ceva nu-i mare lucru. Nu apelează toți sfinții la iubire și la suferință pentru a-și scuza nebuniile? Poeții nu fac apel la nimic și la nimeni".

Acest text, extras tot din *Cartea amăgirilor,* se luminează poate mai bine dacă citim și un altul, din *Tratat de descompunere:* „Numai poetul își ia răspunderea lui *eu,* numai el vorbește în propriul lui nume, numai el are dreptul să o facă... Poezia se degradează când devine permeabilă la profeție sau la doctrină: misiunea înăbușă cântul, ideea împiedică zborul".

Și totuși, în același *Tratat de descompunere,* un alt Cioran, unul dintre numeroșii Cioran care se spune pe sine, așa cum este în clipă, ca eu al fragmentului, va vedea în demersul artistului o modalitate de a fugi de adevărul ultim și, în ultimă instanță, o *terapie* care face ca viața să fie posibilă: „Ultimele consecințe nu le trag decât cei care trăiesc în afara artei. Sinuciderea, sfințenia, viciul – iată tot atâtea forme ale lipsei de talent. Directă sau travestită, confesiunea prin cuvânt, sunet sau culoare oprește aglomerarea forțelor lăuntrice și le slăbește, aruncându-le spre lumea de afară. Este o diminuare salutară care face din orice act creator un factor de fugă".

Terapia care devine arta în texte de acest gen – numeroase și ele – îl situează pe artist, de data asta, într-un spațiu mai puțin marcat ca transcendental decât cel în care se situează sfântul, viciosul sau sinucigașul, trei categorii de nonartiști ce trăiesc și mor în echilibru (foarte precar) pe o limită care îi proiectează într-o transcendență.

Am putea încerca să transcriem această percepție a lui Cioran în alți termeni: țesutul (textura, textul) operei, pe măsură ce este făcut de artist, progresează, înaintează în chip răbdător și laborios, într-o imanență care ascultă de legile proprii, specifice, cucerind pas cu pas un spațiu din care este exclusă orice transcendență. Mă înscriu aici mai ales în perspectiva lui Derrida, dar, la urma urmei, toate poeticile actuale sunt îmbibate de această idee de imanență textuală. În acest context, dacă vrem să vorbim de transcendență, ne vom

strămuta în mentalul şi acţiunea cititorului, adică la instanţa care, prin lectură, deschide imanenţa textului către un „altundeva" (în amândouă sensurile: un altundeva care preexistă textului, un altundeva care îi urmează textului).

Să reţinem deci această concluzie provizorie: printr-un „da" şi printr-un „nu" alternate, Cioran conferă artei când rolul suprem de a trezi conştiinţa şi de a o pune în starea de a trăi în transcendent, când rolul de simplă terapie care-l protejează pe artist împotriva nebuniei şi a sinuciderii.

„Trezia" („l'éveil"), concept cheie care revine la Cioran, este pusă în relaţie paradoxală cu luciditatea capabilă să perceapă în cel mai înalt grad *„irealitatea"*. „Această exigenţă de luciditate te duce cu gândul la gradul de trezie pe care-l presupune orice experienţă spirituală, şi care va fi determinată de răspunsul ce i se va da întrebării capitale: «Până unde ai mers în perceperea irealităţii?»" (*Exerciţii de admiraţie,* eseul despre Valéry).

Există deci o căutare „dincoace de absolut", aşa cum o găsim la Valéry, şi o altă căutare, „în vederea absolutului" care este cea a misticilor. După Cioran, şi în cazul lui Valéry, şi în cazul misticilor (să remarcăm, din nou, această punere în paralelă: sfântul, artistul), e vorba de o conştiinţă exacerbată care vrea să se elibereze de iluziile sale. Cei care concep luciditatea *„pentru ea însăşi"*, în sine deci, ca Valéry şi cei care aparţin aceleiaşi serii tipologice ca şi el, sunt nişte mistici *„blocaţi"*, pentru că ei refuză să *„dea un conţinut"* lucidităţii lor, să ţintească, prin mijlocirea ei, la mântuirea lor, din convingerea că o asemenea acţiune o depăşeşte. După Cioran, acest tip de artist, reprezentat de Valéry, artistul care a făcut un idol din spiritul său, şi care şi-a exercitat şi dezvoltat luciditatea doar pentru a se contempla pe sine, rămâne definitiv „blocat" „dincoace de absolut", dincoace de o transcendenţă, nu poate depăşi o anumită limită. Şi asta se întâmplă, spune Cioran, pentru că el a „blocat" „tot iraţionalul din el" – asociind, încă o dată, după cum am mai văzut, iraţional, nesăbuinţă, nebunie, cu o trăire în absolut. Pentru a debloca acea cale, Valéry ar fi trebuit să coboare în propriile-i adâncuri, în adâncurile fiinţei sale, pentru a răscoli acolo „tout ce qu'il y avait d'*insensé*".

(Cioran constată: „La Mallarmé îl seducea (pe Valéry – n.ns.) probabil *iraţionalul* (l'*insensé*). În viziunea lui Cioran, Mallarmé se

situează la celălalt pol – în mod ciudat, nu-i aşa?, căci scriitura lui e la fel de calculată ca aceea a lui Valéry, ba chiar mai calculată –, pentru că felul său de a se raporta la absolut e diferit, ba chiar opus. Despre Mallarmé nu se mai poate spune că este un mistic blocat, căci căutarea lui nu se situează „dincoace de absolut", ci „*în vederea* absolutului, ea urmând un proiect nemăsurat de mare şi nebunesc: crearea unei opere care să concureze lumea", crearea Cărţii, în convingerea că nu „există decât o singură Carte".

Mallarmé – de altfel emblematic pentru o întreagă serie tipologică – se deschide către întregul univers, se impersonalizează la modul absolut, identificându-se cu tot ce există (cf. scrisoarea în care spune: „Nu mai sunt Stéphane pe care-l ştiai, ci o voce impersonală prin care vorbeşte întreg universul").

În contexte destul de numeroase, deşi difuze, vom găsi şi la Cioran această exaltare a alterităţii ca impersonalizare a artistului, a poetului (în sensul cel mai larg al termenului), care trăieşte în imanenţa materiei, a concretului, o transcendenţă ce ţâşneşte clipă de clipă în absolutul identificării cu acest concret, cu această materie.

Jucându-ne puţin cu cuvintele, am putea spune că „poetul", în cele mai bune, în cele mai preţioase momente ale sale, realizează performanţa de a se proiecta către opera sa (de a „decola", spune Proust) pornind de la o impersonalizare cu două chipuri, pe care le-am putea numi: imanenţa transcendentă, transcendenţa imanentă.

A te menţine simultan într-un da şi într-un nu („Scrisoare către un prieten din depărtări")

„Un popor reprezintă nu atât o sumă de idei şi de teorii cât o sumă de obsesii."

CIORAN

De la bun început, prin acest text, intrăm în *monotona* (= *structuranta*) ambiguitate atât de specifică lui Cioran: el ne trimite spre un eseu foarte liber, foarte literar, şi totodată spre forma mai „riguroasă" a unui text sociopolitic. Ne vedem prinşi din nou – căci

aşa se întâmplă, după părerea mea, întotdeauna când ne aflăm în fața unui text de Cioran – în capcana dilemei: ideologie, sociologie, filosofie, literatură?

Mai mult, forma eliberată – în ultimă instanță – de orice rigoare care este „scrisoarea" poate permite (poate *anunța)* ieşirea din literatură, instalarea într-o colocvialitate relaxată, neglijentă.

Or, această „scrisoare", din *Istorie şi utopie,* spre deosebire de cele trimise de Cioran familiei şi unor prieteni şi publicate ulterior în bine cunoscutele culegeri de corespondență, respectă cele mai stricte reguli ale unui text literar aşa cum îl concepe Cioran (ca loc unde se manifestă ambiguitatea, paradoxul, simetriile contrastante şi imprevizibile etc.), impunându-ni-se ca o suită de aforisme, prinse laolaltă printr-un liant cvasiinvizibil. *Scrisoarea* nu-i deci o adevărată scrisoare şi, deşi adresată lui Constantin Noica (numele acestuia nu apare totuşi nicăieri *în text*), este de fapt nu un text cu adresă particularizată, ci unul cu țintă generalizată.

Interesant ni se pare totuşi să discutăm această *Scrisoare* şi dintr-o perspectivă care vizează un imaginar specific românesc, surprins într-o dimensiune pe care am putea-o numi obsedantă, *monoton* de obsedantă în toate textele cioraniene. Tematic, această perspectivă s-ar constitui în felul următor: limba română şi excepționala ei „expresivitate poetică"; cele două tipuri de societate a căror opoziție este încă şi astăzi puternic resimțită în România: o Românie care este *întru,* care aparține, adică, şi Orientului, dar este puternic atrasă de Occident (în viziunea lui Cioran, de Franța, mai exact de Paris), situându-se în raportul „centrul şi marginea", adevărată obsesie la intelectualii şi artiştii români dintre cele două războaie, dar care funcționează cu mare intensitate şi astăzi; mitul artistului care nu se poate „realiza" decât în Occident, mit care subzistă şi astăzi, deşi a pierdut mult din forța lui (nu se mai crede în el cu aceeaşi inocență, pentru că reuşitele de anvergura Cioran, Ionesco, Eliade, Brâncuşi, Enescu lipsesc; paradigma Noica ar putea fi o alternativă în acest context, şi totuşi ea nu se impune); mitul paradisului românesc al copilăriei („Pourquoi avoir quitté Coasta Boacii?" ne spune Cioran), asumat însă ca paradox, pentru că întoarcerea nu mai este şi nu mai trebuie să fie posibilă (să notăm că Cioran nu se va mai întoarce niciodată în România, în ciuda invitațiilor insistente ce i se fac după 1990); relațiile – de o complexitate contradictorie – cu Rusia şi cu

Ungaria; liberalism, toleranţă vs. regimuri tiranice, dictatoriale, România plasându-se între cele două atitudini (Occidentul este asimilat liberalismului, Orientul – dictaturii); Occidentul văzut ca „un univers de contabili, de birocraţi, care se îndreaptă spre pierzanie pentru că nu a ştiut să pună stăpânire pe Utopie", pe utopia comunistă, spune Cioran în felul lui specific, care se foloseşte de paradox, afirmând şi negând în acelaşi timp (câtă „monotonie", constatăm încă o dată, în opera cioraniană, câtă bună „monotonie", prin care o operă este „semnată" de autorul ei). E şi un mod, foarte evident pentru cine ştie să-l citească pe Cioran (pentru cine ştie să-i descifreze „monotonele" reţele recurente), de a face un fel de *mea culpa,* refuzând *orice* utopie – definită ca „fericire imaginată" – nu numai utopia comunistă, dar şi utopia fascistă.

E o primă lectură, care ne lasă însă o impresie persistentă, cel puţin nouă, celor din România, care cunoaştem mai bine biografia lui Cioran. Totuşi, dacă examinăm într-un mod mai tehnic textul, păstrând faţă de el distanţa necesară, *ambiguitatea* lui omniprezentă ne sare în ochi.

Ne găsim dintr-o dată confruntaţi cu o altă lectură, care ne situează într-un fel de *atemporalitate* şi care ne spune că, în ciuda a câtorva nuanţe în avantajul societăţii „liberale", occidentale, în avantajul istoriei şi nu al utopiei („Toate societăţile sunt rele, dar am ales-o pe aceasta pentru că ştiu să disting între nuanţele răului"), dacă privim totul de la un alt nivel, diferenţele se şterg, pentru că, după Cioran, totul este zădărnicie şi neant.

Dar aceasta este lectura noastră, pentru că textul cioranian în alcătuirea lui concretă se menţine simultan într-un *da* şi într-un *nu* (nu *între* un da şi între un nu), pe care ne invită în mod repetat, *monoton,* să le percepem, să le asumăm ca Tot unificat prin chiar această contradicţie esenţială, întemeietoare: „Minune care nu are nimic de oferit, democraţia este paradisul şi totodată mormântul unui popor". Şi totuşi, se întreabă Cioran, „dacă Sud-Estul nu ar fi decât oroare, de ce, când îl părăsim şi când mergem spre cealaltă parte a lumii, simţim ca un fel de cădere – admirabilă, e adevărat – în gol?"[1].

---

[1] Cioran, *Histoire et utopie,* Gallimard, 1960, p. 49.

„LE ROUMAIN CIORAN, LE PLUS GRAND STYLISTE FRANÇAIS DU XX-e SIÈCLE“

Ideea acestui eseu mi-a venit în mod cu totul firesc într-o zi când, citind o importantă revistă literară franceză, privirea mi-a căzut (pentru a câta oară?) pe unul dintre clişeele cele mai uzate – şi totodată fondatoare ale unei universale celebrităţi –, clişeu produs de contextul cultural francez şi care, prin caracterul lui oximoronic, continuă să suscite în mine o stare de uluire: „Le Roumain Cioran, le plus grand styliste français du XX-e siècle“.

Explorarea acestui clişeu a devenit o adevărată obsesie pentru mine, cel puţin din patru motive. Cel dintâi şi probabil cel mai important – pentru că el a funcţionat ca un *primum movens:* am tradus două cărţi de Cioran *(Précis de décomposition* şi *La chute dans le temps)* din franceză în română, ceea ce m-a obligat să înfrunt într-un mod cu totul specific, adică în însăşi materialitatea lui, faimosul *stil* al lui Cioran, să-l re-creez spre a spune astfel, şi, îmi ziceam, înşelându-mă, într-o limbă care este cea a primelor cinci cărţi publicate de Cioran în România, înainte de plecarea lui definitivă în Franţa.

Făcând asta, am descoperit treptat prezenţa intensă a unui stil, caracterul său concret şi inconturnabil, dar şi că aveam de-a face cu unul dintre acele cazuri exemplare (cum ar fi şi cel al lui Flaubert) în care stilul devine scriitură.

Al doilea motiv: de fiecare dată când întâlneam acest clişeu, ceva în el mă făcea parcă să mă poticnesc, să nu pot trece mai departe, căci în ciuda triumfătoarei sale clarităţi aparente, eu îl găseam mai curând obscur. „Cel mai mare stilist“ – ce însemna de fapt asta?

Al treilea motiv: îmi place să deconstruiesc clişeele literare. Această operaţie duce totdeauna la descoperiri importante, înnoindu-ne în mod fericit ideile (de obicei primite de-a gata) asupra unui autor sau altul.

În sfârşit, al patrulea motiv: am fost totdeauna sensibilă la faptul că, deşi toţi exegeţii proclamă excelenţa stilului lui Cioran, acesta nu este (aproape) niciodată analizat, supus unei adevărate cercetări, şi aproape întreaga critică cioraniană preferă să rămână cantonată în ceea ce ea numeşte „gândirea" sau „ideile" sau „filosofia" lui Cioran, făcând de regulă apel la biografia lui Cioran, operaţie reductoare (care poate duce la un radicalism ideologic şi chiar politic) la care este supus un text care refuză – prin chiar statutul său de text artistic – o *singură* lectură.

La aceste patru motive, care se raportează nemijlocit la „receptarea" lui Cioran aşa cum are ea loc în Franţa, dar şi, mai ales, în România, se adaugă şi un al cincilea: am recitit nu de mult un text de Barthes, „Ce este scriitura?", publicat în *Gradul zero al scriiturii,* acum patru decenii, text care nu şi-a pierdut întru nimic pertinenţa. Barthes propune aici o posibilă definiţie a conceptelor de stil şi scriitură, la care se face adeseori apel, dar care, lucru curios, nu sunt îndeajuns definite din perspectiva care ne interesează, cea a unei „critici noi" (concept opus celui de „critică tradiţională"). Teoria lui Barthes ar avea, cred, mari şanse de a facilita abordarea a ceea ce numim „stilul lui Cioran", dat fiind cazul foarte particular pe care-l reprezintă acest autor care *excelează în a scrie într-o limbă care nu este limba lui maternă* şi pe care a învăţat-o la o vârstă când de obicei nu mai eşti capabil de o asemenea performanţă.

După Barthes, există pe de o parte limba („la langue"), „corp de prescripţii şi de habitudini comun tuturor scriitorilor unei epoci"; limba este „ca o Natură care trece pe de-a-ntregul în vorbirea („parole") scriitorului, fără totuşi să-i dea vreo formă, fără să o hrănească măcar". Limba „cuprinde întreaga creaţie literară, aproape aşa cum cerul, pământul şi întâlnirea dintre ele desenează pentru om un habitat familiar". Limba este „aria unei acţiuni, definiţia şi aşteptarea unui posibil", „reflex *fără alegere*" (cazul lui Cioran se sustrage totuşi acestei reguli, de vreme ce el *a ales* limba în care scrie şi totodată este instituit drept „cel mai mare stilist francez" –

subl. şi n.ns.), „proprietate în indiviziune a oamenilor şi nu a scriitorilor". Limba este deci „*dincoace* de Literatură"[1].

Dar mai există şi stilul, care, după Barthes, este „*aproape dincolo de Literatură: imagini, un debit, un lexic se nasc din corpul şi din trecutul scriitorului şi devin treptat înseşi automatismele artei sale*". Sub numele de stil se formează un „limbaj autarhic", „cufundat doar în mitologia personală şi secretă a scriitorului". Stilul este produsul unui „impuls şi nu al unei alegeri". „Referinţele sale sunt la nivelul unei biografii şi al unui trecut, nu al unei Istorii". El este transmutarea unei „umori", iar prin „originea sa biologică se situează în afara artei, adică în afara pactului care-l leagă pe scriitor de societate". Uimitoare teorie care dă un cu totul alt conţinut conceptului de stil, teorie totodată de o impecabilă coerenţă şi inatacabilă validitate! Limba şi stilul sunt „forţe oarbe", în timp ce scriitura este „reflecţia scriitorului asupra folosirii formei sale şi alegerea asumată a acesteia". Situată în chiar centrul problematicii literare, care începe doar o dată cu ea, scriitura este „alegerea ariei sociale în care scriitorul hotărăşte să-şi situeze natura limbajului", o alegere făcută sub presiunea „Istoriei şi a Tradiţiei". Există aşadar libertatea de a alege, dar alegerea este cvasiimposibilă (oricum, scriitorul are totdeauna această impresie, dată fiind „remanenţa obstinată" a tuturor scriiturilor precedente, ba chiar şi a propriei scriituri a autorului).

Am putea deci să încercăm să analizăm opera lui Cioran luând drept model schema pe care am propus-o după Barthes: limbă, stil, scriitură, prima dincoace, cel de-al doilea aproape dincolo de literatură, a treia în însuşi miezul literaturii. O asemenea analiză ar putea cel puţin să ne scoată din impasul în care ne găsim când vorbim despre Cioran ca despre cel mai mare stilist al literaturii franceze (contemporane; dar precizarea nu se face totdeauna), deşi privilegiem de fiecare dată, abordându-i opera, un demers filosofic sau chiar ideologic, cel mai adeseori sprijinit pe argumente biografice.

Dar ea ne-ar putea scoate şi dintr-un alt impas, de data asta specific literar. În contextul cultural francez în care trebuie să ne plasăm, sintagma „cel mai mare stilist" aplicată lui Cioran are o

---

[1] Cf. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture,* Seuil, Paris, 1953, 1972, „Qu'est-ce que l'écriture?", pp. 11–17, *passim,* pentru citatele anterioare şi cele care urmează.

conotație care trimite – dat fiind caracterul *aparent* clasic al stilului său – la marii moraliști francezi din secolul al XVII-lea, mai ales la La Rochefoucauld. Or, o asemenea asociație, făcută în termenii pe care o presupune de obicei – Cioran scrie „în maniera marilor clasici“ –, nu ar justifica nicidecum sintagma mai sus citată (căci nu poți fi „cel mai mare stilist“ scriind în maniera cuiva care este mare stilist) și nici importanța operei lui Cioran, teritoriile imense pe care treptat le cucerește.

Trebuie deci să privim cu atenție – de vreme ce dispunem acum de o teorie a literaturii reînnoită – dacă ceea ce numim *grosso modo* „stilul“ lui Cioran nu corespunde mai curând acelui ceva pe care poeticile actuale – cea a lui Barthes mai exact – îl numesc scriitură. Pentru Barthes, scriitura este înainte de orice o *alegere,* în timp ce stilul este un *datum.* Or, cazul lui Cioran este sub acest raport de o evidență exemplară, căci părăsind limba română pentru limba franceză, el face o dublă alegere, alege o limbă, dar și o scriitură și, totodată, renunță de două ori la ceea ce era pentru el un *datum,* la o limbă și la un stil. El își explicitează alegerea în numeroase rânduri, declarând în esență că franceza îi pune la dispoziție structurile precise, nete, despuiate, clare la care aspiră și pe care el le opune structurilor limbii române, limbă cu „imprecizii sugestive“. Cioran crede în geniul unei limbi, în ideea că o operă este ceea ce este și pentru că este scrisă într-o anumită limbă și nu în alta: „Această carte (*Pe culmile disperării,* scrisă în românește, n.ns.) explozivă și barocă este greu de tradus în franceză. În schimb a fost făcută o traducere foarte reușită în germană, căci această limbă se pretează mai bine decât franceza la impreciziile sugestive ale românei“.

Dar ceea ce părăsește părăsind o limbă (româna), Cioran reia alegând o alta (franceza), pe care, ea nefiindu-i dată prin naștere, o poate mai bine controla (este încă unul din uluitoarele, năucitoarele paradoxuri cioraniene), ajutat de înseși structurile acestei limbi, dar și de distanța, care nu va fi niciodată abolită, căci nu are cum să fie, între acest autor devenit emblematic pentru excelența unui stil literar în franceză și această limbă franceză pe care o folosește și o lucrează și care nu va deveni niciodată, căci nu are cum, limba sa maternă.

Pornind de la asemenea premise, Cioran va face o nouă și esențială alegere, inventând o *scriitură* care îi aparține numai lui și

care este prin excelență o scriitură a ambiguității. „Impreciziile sugestive“ ale românei, care mergeau în sensul unui stil ce era un *datum* – dacă acceptăm premisele modelului propus de Barthes –, și pe care nu le putea calma, ordona în dimensiunea lor „explozivă“ și „barocă“, sunt acum, în sfârșit, mai bine controlate. Sub aparența unui „stil clasic“, el instituie domnia ambiguității absolute, minuțios, riguros construite, operație care, din nou în mod paradoxal, devine mai controlabilă în limba franceză, limbă cu structuri supuse unor exigențe și norme mult mai stricte. („Un amestec de cămașă de forță și de salon“, spune Cioran). Scriitura fragmentară, de maximă ambiguitate, și voită ca atare, obținută prin recurs la litotă, metaforă și paradox – iată alegerea și locul unde stilul coincide la Cioran cu scriitura, stilul însuși fiind la el rezultatul unei alegeri, cea de a scrie într-o altă limbă și de a se sustrage unei determinări biologice.

AMBIGUITATE ŞI CLASICISM

Un paradox al scriiturii lui Cioran

L-am citat undeva pe Cioran, şi îl mai citez o dată şi aici, cu următoarele cuvinte: „Une traduction est mauvaise quand elle est plus claire, plus intelligible que l'original. Cela prouve qu'elle n'a pas su en conserver les AMBIGUÏTÉS, et que le traducteur a *tranché*: ce qui est un crime“[1]. În română: „O traducere este rea când este mai clară, mai inteligibilă decât originalul. Asta dovedeşte că ea n-a ştiut să-i păstreze ambiguităţile, şi că traducătorul a *tranşat:* ceea ce este o crimă“.

Dacă am pune în relaţie cu acest text şi alte texte în care Cioran reflectează asupra limbii române şi a limbii franceze, comparate una cu cealaltă, şi, din nou, asupra traducerii şi a traducătorului, despre care spune, în maniera lui mereu surprinzătoare, „Je mets un bon traducteur au-dessus d'un bon auteur“/ „Îl pun pe un bun traducător deasupra unui bun autor“, am fi în măsură să afirmăm cel puţin două lucruri: 1. nici o traductologie nu ar trebui să ignore elementele din domeniu propuse de Cioran, extrem de vii, de neaşteptate, şi de bine aşezate, de convingător construite ca aserţiuni metaforic exprimate; 2. reflecţia asupra traducerii este la Cioran implicit o reflecţie asupra propriei sale scriituri.

Asupra acestui al doilea aspect m-aş opri puţin. Dacă am privi întreaga operă a lui Cioran ca pe un act – metaforic vorbind – de autotraducere (metaforic, în sensul că lărgim, până la ultima posibilitate, dimensiunile conceptului de autotraducere, domeniul pe

[1] *Cahiers 1957–1972,* Paris, Gallimard, 1997, p. 676 (subl. în italice în text).

care-l poate acoperi), am putea să înțelegem și mai bine (poate chiar, uneori, în profunzime) demersul lui scriptural.

Să remarcăm foarte apăsat prezența, în chiar citatul nostru, a termenului de „ambiguïtés". Traducătorul bun nu „tranşează", adică nu optează pentru *un* sens, el ştie să păstreze textul în *ambiguitatea* lui, nu-l „clarifică", nu-l face mai „inteligibil".

Or, asemenea mod de a pune problema şi de a-ţi simţi propria creație în ipostaza ei de traducere nu poate ţine de un fel compartimentat de a concepe relația ta cu scripturalitatea în general, cu propria ta scriitură în particular. Cioran, vorbind despre traducere, construieşte totodată un metatext despre propria lui operă (indiferent dacă o simte sau nu ca pe o autotraducere în sensul cel mai larg al termenului).

Suntem îndreptățiți să spunem asta când punem față-n față citate-cheie din Cioran, luate din diferite părți ale operei sale şi scrise în momente diferite. Unul dintre ele, „C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris"/ „E o adevărată nenorocire pentru un autor să fie înțeles", pe care l-am întâlnit de mai multe ori, aşa cum am mai arătat, şi care-i poate descumpăni pe mulți dintre cititori, propune la modul cel mai hotărât (spre a nu spune „mai şocant") o poietică/poetică a ambiguității, dusă cât mai departe cu putință. Chiar dacă în microcontextele la care ne referim (textele despre Valéry şi despre Joseph de Maistre) nu există cuvântul *ambiguitate*, el există, *în poziție tare*, în textul din *Cahiers* (cu privire la traducere) citat de mine mai sus.

Dar să mai aducem ca argument – în această încercare de a schița o poietică/poetică a ambiguității pe baza operei lui Cioran (ca text şi metatext) – şi următorul citat, şi anume acea frază prin care Cioran, în „Scrisoarea către un prieten îndepărtat", descrie structura limbii franceze (în opoziție cu cea a limbii române). Pentru Cioran, cuvintele limbii franceze, „gândite şi regândite", „subtile până la inexistență", „inexpresive tocmai pentru că au exprimat totul", *„înspăimântătoare prin precizia lor"*, sunt golite tocmai de capacitatea lor de a funcționa în acel regim al ambiguității la care Cioran aspiră. Căci să nu uităm că, în teoria cea mai radicală, clasicismul francez, propus ca model de scriitură „frumoasă" şi „corectă", se caracterizează prin claritate şi raționalitate (este „clair" şi „raisonné").

Aici aş face o nouă precizare. Schimbându-şi limba scriitoricească, trecând de la română la franceză, Cioran îşi propune (poate

conştient, poate mai puţin conştient) să-i înfrunte pe scriitorii francezi pe propriul lor teren, adică pe terenul francezei canonizate, al acelui „bien écrire“ care încă mai persista ca un clişeu dintre cele mai puternice (el mai funcţionează încă şi astăzi). Este şi motivul pentru care multă vreme s-a spus despre Cioran că scrie în maniera clasicilor francezi, nevăzându-se decât „materialul“ (lexicul şi sintaxa cu care lucra) şi nu şi noul mod de a îmbina şi a face să funcţioneze acest „material“, altfel spus noul sistem în care vechiul „material“ intra.

Cred că nu s-a pus încă aproape deloc în lumină acest paradox al scriiturii cioraniene: o ambiguitate extremă realizată cu un „material“ marcat puternic ca fiind vehiculul unei „clarităţi“ care se apropie cât mai mult de un absolut, cel al clasicismului francez din secolul al XVII-lea.

Parcul englezesc şi grădina clasică franceză

Îl cităm adeseori, „din memorie“, pe Cioran, cu textele lui – numeroase – despre traducere, texte atât de încărcate de substanţă, texte atât de mult invocate încât şi-au pierdut, chiar pentru noi, ferventi cititori ai frazelor sacrosancte asupra cărora am întârziat mult cândva, o bună parte din efectul lor.

Sunt obsedată – pentru zona aceasta a problematicii traducerii văzute de Cioran – mai ales de un fragment de la începutul eseului *Despre două tipuri de societate* (eseu care poartă şi subtitlul: „Scrisoare către un prieten din depărtări“), în care Cioran compară ceea ce am putea numi „structura“ limbii franceze cu „structura“ limbii române. Trimit totdeauna la acest fragment, ori de câte ori vreau să-mi constrâng interlocutorul (sau cititorul) să conştientizeze un fapt, pe cât de evident, pe atât de uitat de noi în momentul când citim un text în traducere, şi anume că limbile – chiar şi cele în aparenţă asemănătoare – au structuri foarte diferite şi că aceste structuri sunt principala problemă – insurmontabilă, de altfel, şi am putea spune, în acest caz, că în practică ea dispare ca problemă, rămânând doar o problemă teoretică. Trimit totdeauna la acest fragment pentru că nu cred că s-a mai făcut vreodată – în termeni metaforici, e adevărat, dar efectul e cu atât mai puternic, iradiaţiile lui merg infinit de departe – o comparaţie atât de luminoasă între

limba franceză şi limba română, comparaţie care le raportează una la alta ca binom antinomic.

Spune Cioran (adresându-i-se „prietenului din depărtări", care nu-i nimeni altul decât Constantin Noica): „Ai vrea să ştii dacă am intenţia să mă întorc într-o zi la limba noastră, sau dacă vreau să rămân fidel celeilalte limbi (franceza – n. ns.), pe care presupui, fără temei, că o folosesc cu o uşurinţă pe care nu o am, pe care nu o voi avea niciodată. Ar însemna să-ţi istorisesc un coşmar, dacă ţi-aş povesti cu de-amănuntul relaţiile mele cu acest idiom de împrumut, cu toate aceste cuvinte gândite şi regândite, rafinate, subtile până la inexistenţă, încovoiate sub exigenţele nuanţei, inexpresive pentru că au exprimat totul, *înspăimântătoare prin precizia lor,* încărcate de oboseală şi de pudoare, discrete până şi în vulgaritate"[1]. Şi el continuă, într-o franceză care este ca o ilustrare a celei pe care o descrie, şi care, în traducere, pierde, din păcate, mult din impactul produs de textul original: „Nu există nici un singur cuvânt a cărui eleganţă extenuată să nu mă năucească: nici urmă de pământ, de sânge, de suflet. O sintaxă de o rigiditate, de o demnitate cadaverică le strânge în chingi şi le conferă un loc din care nu le-ar putea clinti nici bunul Dumnezeu. Câte cafele, ţigări şi dicţionare am consumat ca să scriu o frază cât de cât corectă în această limbă inabordabilă, prea nobilă şi prea distinsă după gustul meu!"[2] (Acest fragment ne arată *încă o dată* şi altceva, un altceva de care unii dintre aşa-zişii exegeţi ai lui Cioran nu ţin seama: trăirile şi gândirea lui sunt totdeauna paradoxale, şi ele trebuie abordate, deci, de cei ce fac speculaţii asupra lor, în ordinea paradoxului. În cazul de faţă, această limbă „inabordabilă, prea nobilă şi prea distinsă după gustul meu" este tocmai cea pentru care Cioran a optat definitiv, cea la care nu ar renunţa niciodată, pentru că golurile sunt compensate de plinuri mai importante, fără îndoială, pentru Cioran, în situaţia dată, ceea ce nu înseamnă că el nu trăieşte totul ca pe o sfâşiere, ca pe o „sfârtecare"/„écartèlement".) Iată cum simte, vede, percepe cu toate simţurile Cioran limba română (în opoziţie simetrică cu limba franceză): „Nu mi-am dat, din nefericire, seama de toate acestea (de

---

[1] Cioran, *Œuvres,* Gallimard, Paris, 1995, p. 979. (Sublinierea noastră).
[2] *Ibidem,* pp. 979–980.

tot ce a spus în citatele anterioare despre limba franceză – n. ns.) decât după aceea, şi când era prea târziu ca să mai schimb ceva; altminteri nu aş fi renunţat niciodată la limba noastră, căci mi se întâmplă să-i regret nu o dată mireasma de lucru proaspăt şi de putreziciune, amestecul de soare şi de bălegar, urâţenia nostalgică, superba dezordine. Dar să mă întorc la ea nu mai pot; cea pe care a trebuit să o adopt mă reţine şi mă subjugă prin înseşi chinurile pe care mi le-a impus"[1].

Aşezate faţă în faţă, aceste reflecţii despre cele două limbi – limba cu care Cioran s-a născut şi cea pe care a adoptat-o în plină maturitate (învăţând-o de fapt atunci, să nu uităm asta!), văzute, una, ca o limbă a ordinei şi a rigorii, cealaltă ca o limbă de o „superbă dezordine" („superbe débraillement") – dau cele mai bune argumente celui care practică traducerea încercând totodată o teoretizare. Sunt argumente prin care conştientizăm însuşi paradoxul unei posibile/imposibile traduceri: traducerea în absolut nu poate fi făcută, din cauza incompatibilităţii de structură dintre două limbi, oricare ar fi ele (incompatibilitatea aceasta poate fi mai mică sau mai mare, dar ea există întotdeauna). Traducerea este totdeauna „infidelă", în sensul că ea este lovită de păcatul originar al diferenţei de structură, diferenţă care nu poate fi depăşită decât cu preţul acestei mult dezbătute „infidelităţi".

Pe de altă parte, dacă le coroborăm şi cu alte texte ale lui Cioran, vedem că pentru acesta adoptarea (trăită de el ca o iluminare şi ca un rapt) limbii franceze (prin abandonarea limbii române) este sinonimă cu trecerea la o stare de ordine şi rigoare carteziană în modul însuşi de a gândi şi de a scrie. Limba franceză şi limba română sunt resimţite de Cioran ca două tipare: unul, propice „delirului", celălalt, favorizând autocontrolul şi raţionalul, unul, sugerând metafora parcului englezesc, celălalt pe cea a geometricei grădini franceze din secolul lui Ludovic al XIV-lea.

Opţiunea pentru limba franceză are, în cazul lui Cioran, reverberaţii existenţiale care le depăşesc cu mult pe cele din planul strict scriptural.

---

[1] *Ibidem*, p. 980.

„C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris"

Cu această punere în raport: Cioran/Valéry încerc să mai înaintez puțin în descrierea scriiturii lui Cioran, o scriitură a paradoxului și a ambiguității (utilizez termenul de ambiguitate în sensul foarte tehnic pe care i-l dau poeticile moderne, de la cea a lui Jakobson până la cea a lui Eco) a cărei descriere am mai încercat-o în câteva din textele anterioare.

Voi porni de la premisa că eseul lui Cioran *Valéry și idolii săi* (1970) poate fi citit, și eu așa l-am citit – lectură la care se pretează de altfel toate celelalte eseuri incluse, ca și cel la care mă refer aici, în cartea *Exerciții de admirație* –, ca metatext față de opera lui Cioran însuși. Și asta chiar de la primul paragraf, la fel de înțesat cu „mărci" metatextuale și totodată la fel de spectaculos ca oricare altul dintre cele care-i urmează: „Pentru un autor a fi înțeles este o adevărată nenorocire; Valéry a fost înțeles pe vremea când trăia și a fost înțeles și după aceea. Era deci atât de simplu, atât de *penetrabil?* Cu siguranță că nu. Dar a avut imprudența să facă prea multe precizări despre sine însuși și despre opera sa, s-a dezvăluit, s-a denunțat, a oferit nenumărate chei, a risipit multe dintre acele neînțelegeri indispensabile prestigiului secret al unui scriitor: în loc să le lase celorlalți sarcina de a-l ghici, a asumat-o el însuși; a dus până la viciu mania de a se explica"[1]. *„C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris":* fie și numai citind acest *incipit* știm, avem evidența că, vorbind despre Valéry, Cioran vorbește și despre sine însuși, în temeiul unei experiențe și al unei cunoașteri extrem de importante pentru el. Cazul Valéry nu este în fond pentru Cioran decât un bun prilej de a reflecta asupra propriului său caz. O face printr-o serie de afirmații la prima vedere surprinzătoare și care, în ciuda formulării impersonale, sunt receptate de cel care le citește ca mărturisiri făcute la persoana întâi. Simțim că ele se aplică întregii opere cioraniene, care se dezvăluie ascunzându-se, jucând întruna un fel de *Mare Joc* de-a v-ați ascunselea cu un cititor infinit uluit și perplex și care crede mereu că *în sfârșit, a înțeles,* pentru a constata pe dată că nu a înțeles nicidecum și că încă o dată s-a

---

[1] Cioran, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995, p. 1560. Pentru citatele care urmează, *ibidem, passim.*

înşelat când a avut naivitatea (indusă de o altă paradigmă a raportului cu opera – cu un alt fel de operă – literară) să-şi spună că deţine *un* adevăr sigur, pur şi simplu *adevărul* operei lui Cioran.

Surprinzător în acest prim paragraf este şi modul în care Cioran distribuie accentele (rolurile) între autor, operă, cititor. De pe operă, accentul este deplasat pe metatextul pe care autorul îl poate construi în raport cu opera sa, explicând-o unui cititor căruia îi este răpită astfel putinţa de a fi şi el „autor". Or, există aici un *malentendu* fundamental, de care Cioran nu-şi dă seama sau nu vrea să-şi dea seama: Valéry nu explică propriul său text, mai exact propria-i poezie, ci, dimpotrivă, le spune celor care-i cer explicaţii că versurile sale „au sensul pe care li-l dă cititorul" şi că poemul este un aparat fabricat de autor, dar pe care cititorul îl utilizează aşa cum crede de cuviinţă. Metatextul lui Valéry vizează *facerea poemului* şi încearcă să instituie o poietică (ştiinţa raportului care se instaurează între autor şi opera sa *pe cale de* a se face). Valéry nu vrea nici măcar să-i ofere cititorului date despre „secretele sale de fabricaţie", ci el vrea să construiască o *teorie* a facerii artistice pornind de la propria-i experienţă concretă, trăită. De fapt, cititorul rămâne, din acest punct de vedere, în afară, pentru că el nu-şi găseşte locul între această teorie care priveşte *toate operele* şi această experienţă concretă, trăită, care este individuală, har dăruit autorului în momentele sale privilegiate când stă sub semnul epifaniei (momente notate – pe cât e cu putinţă ca asemenea trăiri să fie transcrise în cuvinte – mai cu seamă în *Caietele* lui Valéry). Este curios că Cioran a căzut în asemenea capcană, sau poate – cum am mai spus – el s-a lăsat anume prins în ea, pentru că această poziţie îi servea propria teorie.

Cioran surprinde un aspect capital al modului de a fi autor al lui Valéry: acesta are o predilecţie pentru ceea ce Cioran numeşte „o ruminaţie asupra propriei sale opere". Dar este oare modul pertinent de a ne întreba cu privire la Valéry, ştiut fiind că toţi autorii semnificativi pentru secolul al XX-lea procedează în acelaşi fel? Iar dacă opera poetică propriu-zisă a lui Valéry este oarecum uitată de critică, cu siguranţă că nu această „ruminaţie" explicativă este de vină, cum vrea să spună Cioran, ci însăşi structura poeziei lui Valéry.

„Să ştii să demontezi mecanismul a toate, de vreme ce totul este mecanism, sumă de artificii, de trucuri [...] Această exigenţă de luciditate te duce cu gândul la gradul de *trezie* pe care îl presupune

orice experienţă spirituală, care va fi determinată de răspunsul pe care îl vom da la întrebarea capitală: «Până unde ai mers în perceperea irealităţii?»", mai spune Cioran, văzând în demersul lui Valéry o experienţă care depăşeşte cu mult problema facerii operei de artă şi originile acesteia. Totul este citit aici de Cioran printr-o grilă *intens colorată filosofic* şi care trimite mai mult la Cioran decât la Valéry. Pe măsură ce ne continuăm lectura, impresia aceasta se întăreşte: „Am putea marca în detaliu paralelismul dintre căutarea lucidităţii deliberat situate *dincoace* de absolut, aşa cum ni se înfăţişează la Valéry, şi căutarea treziei în vederea absolutului, care este propriu-zis calea mistică [...] Orice analist necruţător, orice denunţător al aparenţelor, şi cu atât mai mult orice «nihilist» nu-i decât un mistic *blocat*"...

Scriind în acest context despre Mallarmé şi despre „lucrul imposibil" pe care şi l-a propus, Cioran continuă să scrie despre propriile-i obsesii, situându-se undeva pe acea graniţă fluctuantă, evanescentă, pe care puţini riscă să se aşeze, dintre pre-poietică şi filosofie: „Să-ţi propui un lucru imposibil de realizat şi chiar de definit, să vrei vigoarea atunci când eşti ros de cea mai subtilă dintre anemii: există în toate acestea o oarecare punere în scenă, o dorinţă de a te înşela pe tine însuţi, de a trăi intelectual mai presus decât ţi-o îngăduie mijloacele tale, o voinţă de legendă, şi de eşec, ratatul, la un anume nivel, fiind incomparabil mai captivant decât cel care a reuşit. // Pe noi ne interesează din ce în ce mai mult nu atât ce a spus un autor, cât ceea ce ar fi vrut el să spună, nu atât actele sale, cât proiectele sale, nu atât opera sa reală, cât opera visată de el. Mallarmé ne pasionează pentru că el îndeplineşte condiţiile scriitorului nerealizat, nerealizat în raport cu idealul disproporţionat pe care şi l-a propus [...] Suntem fervenţi ai operei avortate, abandonate în mijlocul drumului, cu neputinţă de terminat, minată chiar de exigenţele ei".

Două dintre temele care figurează printre cele privilegiate de filosoful Cioran, ratarea şi eşecul, sunt aici legate de operă – de opera lui Mallarmé, de opera scriitorului nerealizat, de orice operă (artistică, aici) în general. În contextul Valéry în care se plasează, acest mod de a pune problema este cât se poate de neaşteptat şi de incitant. Dacă am încerca să transcriem grafic felul în care chestiunea este pusă de Valéry, am obţine o figură simetrică, fascinantă prin

precizia cu care cele două abordări își răspund, relevând totodată, cu un extraordinar impact asupra noastră, două posibile reflecții asupra statutului operei de artă. Pentru Valéry, discuția despre operă devine posibilă din momentul în care artistul intră în facerea ei, printr-un act, printr-o acțiune, care comportă implicit și un anume grad de materialitate. *Traseul* acestei faceri – care este un raport al artistului cu opera pe cale de a se face, raport în cadrul căruia aceasta îl modelează (îl face) pe artist nu mai puțin decât artistul o modelează (o face) pe ea –, cu toate meandrele, tatonările, hazardatele și surprinzătoarele lui evoluții, îl interesează pe Valéry mai mult decât opera însăși. E ideea cheie a poieticii/poeticii lui, pe care o exprimă la modurile cele mai explicite. Ideea a șocat și încă șochează pentru că intră în contradicție cu abordările tradiționale, dând jos totodată opera de pe piedestalul ei, atacând-o în statutul ei prin privilegierea *procesului* creației, considerat mai important decât *rezultatul* creației (prin creație înțeleg *acțiunea* creatoare de operă). Opera este pusă într-un anumit sens între paranteze, ținută în penumbră, și toată lumina cade pe traseul-raport-biunivoc care-l leagă pe autor de opera sa. Domeniul poieticii – inventat de Valéry – este tocmai acest traseu, care începe în momentul când scriitorul a pus creionul pe hârtie, când pictorul a pus penelul pe pânză etc. Proiectul, intenția nu au pertinență din această perspectivă, nu intră nici într-un fel în discuție, sunt în afara sferei poeticii/poieticii. Dar, neintrând în această sferă, sunt în afara unui domeniu *specific* artei. De aceea și spuneam mai sus că Cioran se situează pe granița dintre (ceea ce am putea numi o) pre-poietică și filosofie.

Fără îndoială că deloc întâmplător, ci mai curând ca o provocare, Cioran prelungește traseul dincolo de acel *punct incipit* care înseamnă intrarea prin acțiune în facerea operei. Îl prelungește în sens opus, parcă în mod polemic (față de Valéry), în zona unei opere voite, dorite, imaginate, opunând actelor autorului proiectele acestuia, operei reale „opera visată“, termenul al doilea – „proiectele autorului“, „opera visată“ – fiind evident privilegiat de Cioran pentru că el este criteriul în funcție de care opera va fi ratată sau realizată, scriitorul fiind de asemenea realizat sau nerealizat în funcție de atingerea „idealului“ pe care și l-a propus. Dacă, în sistemul Valéry, realizarea operei, valoarea ei se judecă în funcție de opera în sine, autarhică în raport cu orice proiect, cu orice intenție, în sistemul Cioran – cel

din textul pe care l-am citat – atât realizarea cât şi valoarea operei se măsoară prin raportare la un „ideal", el însuşi atât de greu de măsurat.

Reflectând asupra textului lui Cioran, trebuie să depăşim o contradicţie în termeni de nedepăşit: o operă doar proiectată, „visată", nu este o operă, un autor care doar visează la o operă, o proiectează, nu este un autor. Cioran ignoră (sau se preface doar că ignoră, pentru a obţine efectele de şoc pe care le scontează întotdeauna) principala dimensiune a proiectului artistic şi anume faptul că el nu e un proiect încremenit, găsit odată pentru totdeauna şi după chipul şi asemănarea căruia se face o operă, ci un proiect în perpetuă mişcare, modificare, care abandonează prima lui logică, cea care l-a instaurat, pentru a se supune unei cu totul alte logici de îndată ce a început procesul de facere a operei (ca acţiune, în materialitatea lui). Vreau să spun că raportul „proiect" – „operă realizată" este biunivoc, şi nu de sens unic, dinspre proiect spre opera realizată. Ba chiar s-ar putea spune că, în cazul unor opere din secolul al XX-lea, opera pe cale de a se face in-formează proiectul chiar mai mult decât acesta in-formează opera.

Opera lui Cioran aparţine acestei ultime categorii şi faptul că el face speculaţii teoretice pe care le contrazice opera sa ţine de însăşi regula jocului. Căci ar fi o mare eroare să uităm, citindu-l pe Cioran şi încurcându-ne în hăţişul de paradoxuri pe care acţiunea lui scripturală le construieşte, că, după cum el însuşi ne spune: „C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris".

SCHIMBAREA LIMBII SAU TERIBILA EXORTAȚIE

„Héroïquement traître"

Voi încerca să arăt aici nu felul cum a luat naştere o operă în cadrul unui raport intens de intertextualitate cu ceea ce numim cultură europeană, ci să trezesc conştiinţa noastră la un alt adevăr, nu mai puțin evident, dar care poate tocmai ne orbeşte prin evidența lui, ca orice adevăr în intimitatea căruia ne aflăm şi care, tocmai din incapacitatea noastră – firească – de a ne distanța fie şi numai din când în când de el, ne scapă: Cioran nu mai face parte din patrimoniul culturii europene doar într-un mod, cum să spunem?, virtual, într-un mod care şi-ar aştepta şansa de a se realiza într-o bună zi, intrând cu adevărat în conştiința europeană, ci el a trecut deja din virtualitate în realitate. Este o şansă care nu le-a fost încă dată (le va fi ea oare dată vreodată?) unor scriitori români ca Eminescu sau Caragiale, ca Blaga, Ion Barbu, Bacovia, Liviu Rebreanu şi mulți alții.

Afirmația mea le pare cu siguranță şocantă unora dintre noi, eu însămi am putut cu greu accepta acest adevăr dureros, dar de neeludat, de vreme ce l-am constatat, spre a spune astfel, „pe teren", în Franța, la toate nivelurile, de la cel al scriitorului, al editorului sau al universitarului, în general avizat în materie de literatură, şi până la cel al „omului de pe stradă". Sunt sigură că, făcută în oricare țară din Europa, experiența ar da aceleaşi rezultate: marii noştri scriitori nu au intrat în conştiința europeanului, şi asta nu pentru că ei nu ar avea într-un plan virtual valoare – valoarea lor reală e atestată pe plan național –, ci pentru că au fost traduşi târziu şi în țară şi, de asemenea, au fost difuzați, în versiunea tradusă, nu atât în străinătate, cât în țară. Cât priveşte traducerea, ea este întotdeauna problematică,

fie şi numai pentru că trebuie să facă o trecere – în vederea realizării unei opere izomorfe cu cea originală – dintr-o structură lingvistică într-o alta.

Să-mi fie iertată această uşor patetică introducere, atât de necesară totuşi demonstraţiei mele. Vreau să spun că Cioran şi Ionesco sunt singurii scriitori români foarte importanţi care au izbutit să iasă dintr-un cerc vicios în care literatura română e prinsă încă şi acum: cercul vicios al unei literaturi care aspiră puternic să se manifeste pe scena europeană şi universală, să intre în conştiinţa europeană şi universală, şi care nu o poate face din cauza limbii de mică circulaţie în care este scrisă.

Cioran este un caz încă şi mai special decât cel al lui Ionesco, pentru care limba franceză era într-un sens limba maternă. Când vine în Franţa, Cioran ştie o franceză foarte aproximativă, oricum cu totul insuficientă pentru cineva care ar vrea să-şi scrie opera în franceză, o operă care mizează atât de mult pe un stil şi pe o scriitură. Cioran se hotărăşte să taie nodul gordian, spre a spune aşa, să se pună pe învăţat franceza la o vârstă la care şansele de a învăţa bine o limbă sunt mici, şi să nu mai scrie deloc în română. E un episod din viaţa lui pe care el îl trăieşte ca pe o revelaţie, ca pe un „rapt“, e ca şi cum cineva i-ar spune: iată calea pentru a-ţi face marea operă!, mare prin impactul ei asupra conştiinţei a numeroşi indivizi, din Franţa mai întâi, apoi de pe tot globul.

Aici s-ar putea discuta o chestiune care ţine de o socio-pragmatică a literaturii. Pentru a fi cunoscut dincolo de hotarele Franţei, Cioran va fi, de asemenea, tradus, dar această traducere nu numai că este făcută la timp, şi nu cu întârziere (ca în cazul clasicilor noştri), dar vine şi dintr-un *centru* al culturii ca Parisul, ce a acreditat, a legitimat opera, o operă pe care editorii din alte ţări o cer, o vor, o doresc – şi o difuzează cât mai bine. În contextul în care scrie Cioran, şi încă şi în contextul nostru, e un traseu obligatoriu – astăzi centrul care legitimează opera nu mai e neapărat Parisul –, se pare, pentru orice scriitor român care vrea să depăşească hotarele propriei sale ţări.

Cred că asupra acestei revelaţii cioraniene, pe care am putea-o numi „schimbarea limbii“, critica din România a reflectat prea puţin, şi când a făcut-o, a preferat să-i consacre un discurs ideologic şi politic. Până şi în cunoscuta scrisoare a lui Noica sunt prezente urmele unui asemenea discurs. Or, să realizăm bine situaţia: Cioran,

scriind în franceză, nu s-a retras într-un paradis lingvistic, într-un loc unde totul îi era dinainte dat, ci, dimpotrivă, el a intrat cu bună știință într-o experiență limită, într-una din acele experiențe în urma cărora poți câștiga totul, dar și poți pierde totul, inclusiv propria-ți identitate: „Qui renie sa langue, pour en adopter une autre, change d'identité, voire de déceptions. Héroïquement traître, il rompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même“[1]. Cuvântul „héroïquement“ este cel care m-a frapat cel mai mult în acest text. El ne propune o interpretare pusă sub semnul unui efort și al unui sacrificiu major: îmi las propria limbă nu pentru a adopta o alta „mai frumoasă“, ci pentru a-mi apropria o limbă care să-mi dea o șansă ca scriitor, care să mă proiecteze – pe mine și toată românitatea pe care o duc cu mine – pe scena europeană și universală.

Vreau, în esență, să spun că Cioran nu ar fi ceea ce este, adică unul dintre scriitorii, gânditorii care au marcat epoca noastră, lumea noastră, dacă, începând dintr-un anume moment, nu ar fi scris în franceză. Această afirmație e pur și simplu o constatare, în fața căreia trebuie să ne înclinăm, pe care trebuie să o admitem.

Obsedanta limbă română

Ne întoarcem adeseori la textele lui Cioran care se referă la traducere. Sunt texte – numeroase! – care au circulat atât de mult – spuneam – încât și-au pierdut, chiar și pentru noi, cititori, exegeți, traducători ai lui Cioran, primul lor impact, fabulos, comportând, adică, deja, o poveste, ținând de miraculos, de mit, de legendă. Iată de ce, ca traducătoare în română a volumelor *Précis de décomposition (Tratat de descompunere)* și *La chute dans le temps (Căderea în timp)*, îmi spun că ar fi bine să mai invoc o dată acele texte, sperând eu că, prin această monotonă, obsedantă și, o, cât de necesară repetiție, voi reuși să le fac să-și lase o amprentă indelebilă pe Spiritul, ba poate chiar pe Spiritualitatea noastră. Traducerea s-ar plasa deci pentru Cioran într-o zonă predilectă, *preferată*, am putea spune, cu precizarea că ea nu-i pentru Cioran o preferință printre numeroasele lui preferințe, ci o preferință majoră, preferința cuiva

1 Cioran, *La tentation d'exister* in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995, p. 854.

care nu numai că a făcut el însuşi o tentativă de a-l traduce pe Mallarmé, dar şi a cuiva care, traversând experienţa trecerii de la o limbă la alta, de la română la franceză, a trăit, la extrema limită, acel teribil salt în gol pe care-l trăieşte traducătorul transpunând pe pagina albă un poem, un roman, un eseu, o piesă de teatru, cuvânt cu cuvânt, frază cu frază, reconstituindu-le cu o răbdare de meşteşugar chinez sau de călugăr benedictin.

Cioran – am mai spus-o – a trăit trecerea de la o limbă la alta ca pe o revelaţie, o iluminare, o stare epifanică, dar şi ca pe un rapt în urma căruia intra, în mod dureros, dintr-o identitate într-alta.

Era un „eveniment" în care totuşi pătrunsese în mod voluntar, pe care îl provocase el însuşi totuşi, care presupusese o muncă pregătitoare acerbă, îndârjită, de ani de zile (să ne amintim că, în momentul când vine la Paris, Cioran nu ştie decât puţină franceză).

Dar poate că trebuie să aduc un retuş celor spuse de mine mai sus. Am vorbit de teribilul salt în gol pe care-l face Cioran, trecând de la o limbă la alta, şi am comparat această experienţă cu cea a traducătorului de literatură. Retuşul ar consta în schimbarea singularului cu un plural: „acele teribile salturi în gol" şi în adăugarea unei sintagme: „acele teribile, pentru că mereu posibile salturi în gol". Dacă mă menţin în registru metaforic, aş putea spune că atât în cazul lui Cioran trecând de la română la franceză – trecere pe care el o vrea totală, absolută – cât şi în cazul traducătorului de literatură performant (performant, căci numai la el se referă comparaţia mea, numai el *asumându-şi* riscul de a se situa mereu la o limită), putem mai curând vorbi de un mers pe o frânghie întinsă deasupra unei prăpăstii. Văd aşadar în Cioran – iată o altă faţetă a lui, printre nenumăratele faţete pe care i le descoperim mereu – pe *traducătorul absolut, total,* pe cel care se traduce pe sine o dată cu fiecare vorbă rostită şi scrisă, procesul acesta de traducere *sui generis* fiind integrat în conştient doar până la un punct (căci el e integrat în profunzimile subconştientului şi ale inconştientului), doar până la un punct spun, căci altfel de ce le-ar fi cerut Cioran cu insistenţă tuturor celor din jur (există o mărturie clară în sensul acesta într-o convorbire pe care am avut-o cu Alexandru Vona) să-i vorbească numai în franţuzeşte? A-i vorbi în română ar fi însemnat a-i deregla un mecanism pe care cu greu şi l-a creat, a-i modifica ritmul şi siguranţa paşilor pe care-i face pe frânghia întinsă deasupra abisului.

Paşii aceştia fuseseră cândva potriviţi în funcţie de configuraţia unei structuri lingvistice, şi iată, dintr-o dată, ei trebuie potriviţi altminteri, după configuraţia altei structuri. Fără să facă propriu-zis o teorie a diferenţei de structură dintre limbi, diferenţă care, la modul absolut, face ca orice traducere să fie mai curând un ţel cu neputinţă de atins, să fie, adică, imposibilă, Cioran, într-un text antologic, compară ceea ce am putea numi „structura" sau mai curând „modul de a fi" al limbii franceze, aşa cum o percepe el la unsprezece ani după ce şi-a publicat prima carte scrisă în franceză, *Tratat de descompunere*, cu „structura" sau „modul de a fi" al românei.

Şi infinit, infernal este chinul celui care vrea să treacă la această nouă limbă aşa cum te converteşti la o altă religie, care te atrage puternic, dar pe care totuşi nu o iubeşti încă, ştiind totodată că până la urmă o vei iubi (dar încă neştiind că ea te va abandona la urmă de tot, în preajma morţii, când vei reveni la marea ta iubită, la preferata ta, la limba română): „Quelle consommation de café, de cigarettes et de dictionnaires pour écrire une phrase tant soit peu correcte dans cette langue inabordable, trop noble et trop distinguée à mon gré!"[1]

Vedem, încă o dată, un lucru de care traducătorii şi exegeţii lui Cioran trebuie să ţină mereu seama: trăirea, gândirea, textul său ţin de paradox şi trebuie menţinute în ordinea paradoxului. Cioran resimte ca pe o sfâşiere, ca pe o pierdere de identitate trecerea sa de la română la franceză, dar merge mai departe pe noul său drum, alegerea sa paradoxală este definitiv făcută.

Şi iată-l spunându-ne din nou, pe tonul unei lamentaţii: „Je ne m'en apperçus malheureusement qu'après coup, et lorsqu'il était trop tard pour m'en détourner; *sans quoi jamais je n'eusse abandonné la nôtre*, dont il m'arrive de regretter l'odeur de fraîcheur et de pourriture, le mélange de soleil et de bouse, la laideur nostalgique, le superbe débraillement. Y revenir, je ne puis; *celle qu'il me fallut adopter* me retient et me subjugue par les peines mêmes qu'elle m'aura coûtées"[2] (subl. ns.).

---

[1] Cioran, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995, p. 980.
[2] *Idem.*

Aceste reflecții ale lui Cioran asupra limbii de care se „separă", deși în chiar momentul separării îi simte mai mult ca niciodată expresivitatea proaspătă și inepuizabilă, și asupra limbii pe care a adoptat-o și care l-a adoptat, văzută de Cioran ca limbă a ordinei și a rigorii (româna fiind caracterizată printr-un „superbe débraillement"), ne oferă cele mai bune argumente pentru o abordare teoretică, dar și practică, ce pune în lumină paradoxul unei posibile/imposibile traduceri: traducerea este totdeauna „fidelă"/„infidelă", în sensul că ea este lovită de păcatul originar al diferenței de structură dintre limbi, diferență pe care, cred, traducătorul nu o poate depăși decât opunându-i paradoxul „fidelă"/„infidelă" pe care tocmai l-am invocat.

Dacă vom corobora toate acestea cu alte texte ale lui Cioran, vom constata că pentru el adoptarea francezei (repet: trăită ca o iluminare, dar și ca un rapt) este sinonimă cu trecerea la o stare de ordine și de rigoare carteziene în însuși modul său de a scrie și de a gândi, pe care le remodelează. Limba franceză și limba română – spuneam – sunt resimțite de Cioran ca două tipare: unul, propice „delirului" – termen utilizat de el însuși de mai multe ori –, revărsării, despletirii baroce din cărțile lui scrise în limba română, celălalt favorizând autocontrolul, luciditatea rațională. Opțiunea pentru franceză are deci, în cazul lui Cioran, importante consecințe în plan existențial, care însoțesc procesul scriptural pe toată traiectoria lui.

Dar stratul cel mai profund, cel în care, fie și prin susținută opoziție, se construiește totul, și care, din nou în mod paradoxal, alimentează totul, rămâne limba română, posesiune, sau mai bine-zis zestre inalienabilă, multiubită, deși bine ascunsă, și care reapare, devine iar vizibilă în apropierea sfârșitului, în timp ce franceza – conform mărturiilor celor mai credibile – se retrage, dispare, după ce, însă, menirea ei a fost îndeplinită: l-a proiectat pe Cioran, ca scriitor și filosof, pe cerul literelor și al filosofiei universale.

Limbă română, limbă franceză, „traducere" (într-un sens special aici, și care ar urma să fie definit): iată o triadă în care termenul al doilea se sprijină pe primul și al treilea, în sensul că, deși aparent cel mai funcțional cu începere de la un moment dat, el este produs și există, în cazul fenomenului Cioran, doar ca aparținând dinamicii acestei figuri triunghiulare.

Autotraducerea: o altă lectură posibilă

> *„Dacă gândesc într-o limbă și scriu «câinele aleargă după iepure prin pădure» și vreau să traduc asta într-o altă limbă trebuie să spun «masa de lemn alb își înfundă labele în nisip și aproape că moare de frica de a se ști atât de [proastă]»".*
>
> PICASSO

Găsesc că pentru cineva care reflectează asupra operei lui Cioran, mai exact asupra scriiturii sale, autotraducerea poate constitui un câmp de cercetare privilegiat, căci, reflectând asupra autotraducerii, putem mai bine vedea și înțelege opera în constituirea și funcționarea ei.

A vorbi de diferență între traducere și autotraducere presupune că există o diferență între ele, lucru care nu-i foarte evident pentru toată lumea, de vreme ce există o tendință de a le confunda, de a le reduce pe amândouă la același statut. Pentru a începe așadar cu începutul, trebuie să ne întrebăm dacă autotraducerea diferă în mod semnificativ de traducere, dacă atât una cât și cealaltă au același statut la nivel poietic (la nivelul *facerii*, al producerii textului), la nivel poetic (la nivelul operei ca atare – căci presupoziția mea în ceea ce privește tot ce urmează este că traducerea are drept rezultat o „operă-simulacru" și că ea este un act de „creație-simulacru") și la nivel pragmatic sau al receptării.

Încerc deci aici să aflu un răspuns (oricum aproximativ și sumar) la întrebarea explicit pusă: există sau nu există o diferență între două acțiuni de traducere care pot fi ușor percepute ca identice, și între produsul lor, care și el trebuie să fie diferit, fie și numai pentru că este exprimat în limbi diferite. În calitate de autor de autotraduceri (dar și de traduceri, în ambele sensuri: din română în franceză, din franceză în română – lucru important de precizat, căci sunt astfel în măsură să compar mai bine), și anume ale propriilor mele poeme și eseuri transpuse din română în franceză, simt puternic diferența dintre „facerea" traducătorului și „facerea" celui care se autotraduce. Simt asta din interior, ca revelație, sau, dacă preferați, cunoaștere globală, indistinctă, mai curând intuitivă, dar pe care vreau, schimbându-mi perspectiva, să o „analizez", separându-mă oarecum de propria mea „facere", devenind altcineva în raport cu ea.

Prima diferență – care ține mai curând de bun simț – ar fi următoarea: într-un caz – cel al traducerii –, opera tradusă aparține altcuiva, în celălalt caz – cel al autotraducerii –, îți traduci propria operă. Diferența de care vorbim aici își are deci originea în instanța care este la originea acțiunii de traducere.

Ca traducătoare a operelor celorlalți, mă găsesc în situația paradoxală a unei posibile/imposibile alterități, având drept rezultat un text care tinde să realizeze o identitate. Situația este paradoxală pentru că antinomia cuplului eu/celălalt este transgresată, rezolvată într-o unitate (identitate), printr-un artificiu creator al unui simulacru. Ceea ce înseamnă că textul tradus este, în raport cu textul operei de origine, un text-simulacru, al cărui autor (traducătorul) este un autor-simulacru (dăm cuvântului *simulacru* sensul pe care-l are în dicționare: „aparență sensibilă care se dă drept o realitate“, „fantomă“, „iluzie“, „aparență“). Cuvântul *simulacru* nu comportă aici nici o conotație peiorativă și trebuie înțeles ca o „imagine în oglindă“ în raport cu „realitatea pe care o reflectează oglinda“.

Poate că am atins aici un punct hipersensibil, căci plecând de la această problematică a operei vs. operă-simulacru am putea încerca să dăm un răspuns la o întrebare delicată: de ce traducerea este un produs perisabil (la intervale ce variază, trebuie făcută o *nouă* traducere, căci cea *veche* a devenit desuetă, caducă, și nu mai prezintă decât un interes istoric), în timp ce OPERA ESTE UN „MONUMENT“?

Iată un răspuns posibil: originalul (OPERA) este „realitatea“, traducerea nu-i decât o aparență sensibilă care se dă drept o realitate, o frumoasă iluzie care funcționează foarte bine un anumit timp, dar care trebuie înlocuită printr-o nouă iluzie (printr-o nouă traducere), printr-un nou simulacru, produs de un autor-simulacru, traducătorul operei unui altuia. *Or, nu am putea oare propune ipoteza că autotraducerea, spre deosebire de traducere, se sustrage statutului de simulacru, că ea este operă în sensul tare al cuvântului?* Ar fi, de exemplu, un pas important în a înțelege mai bine scriitura cioraniană prin mijlocirea bizarului caz de autotraducere – prezentată ca traducere de Sanda Stolojan – a volumului *Lacrimi și sfinți*.

Este o presupoziție care ne poate întări în ideea că traducerea și autotraducerea literare sunt două operații de natură foarte diferită și că fiecare este constrângătoare în felul ei specific. Prin autotraducere alunecăm adeseori (ceea ce vedem când citim, oricât de

rapid, în paralel, textele *Lacrimi şi sfinţi/Des larmes et des saints*) în ceea ce în mod curent numim „infidelitate“ în raport cu opera tradusă. De fapt ne aflăm în faţa unui proces – uneori insesizabil de către cel angajat în el – de rescriere (proces care ne apropie poate de ceea ce este adevărata traducere, obligându-ne la o conştientizare specifică, adeseori ocultată, a acesteia?), autotraducerea putând avea moduri de a fi destul de variate. Să revenim însă la cazul Cioran mai sus citat, caz care se dovedeşte a fi unul dintre cele mai complexe în contextul problematicii operei ca autotraducere. *Colaborarea* cu Sanda Stolojan pune în evidenţă o latură cu totul specială a rescrierii printr-o autotraducere mascată, nedeclarată printr-o semnătură care să o asume, căci această traducere nu este semnată decât de Sanda Stolojan (care, totuşi, îşi ia precauţia, de a preciza, într-un *Avertisment,* că: „Versiunea franceză a textului *Lacrimi şi sfinţi* comportă foarte importante suprimări şi modificări sugerate de autor“. Această precizare era absolut necesară deoarece, cu ocazia acestei „traduceri“, Cioran procedează la masive „suprimări şi modificări“, pe care le operează prin mijlocirea traducătoarei sale, cu care lucrează, spre a spune astfel, cot la cot. Aceste remodelări îl au în vedere pe cititorul francez, un cititor cu o mentalitate specifică (după Cioran: de tip cartezian) ce se situează la polul opus în raport cu mentalitatea cititorului român (căruia i se adresase textul original, scris în română).

Prin această traducere, care este de fapt o autotraducere/adaptare la orizontul de aşteptare al unui alt tip de cititor, Cioran pune „ordine“ într-un text despletit, dezordonat şi baroc (originalul român). După Cioran, de altfel, însăşi structura celor două limbi, româna şi franceza, diferă în acelaşi mod.

Dar dacă dăm conceptului de autotraducere un sens mai larg, nu am putea oare spune că toate textele lui Cioran – a cărui limbă maternă era româna şi care a învăţat franceza când trecuse cu mult de treizeci de ani – sunt nişte autotraduceri?

Ce-o fi vrut să spună Cioran?

Reflecţia, în regim de antinomie, asupra termenilor dorinţă şi realitate (dorinţă vs. realitate) se poate, teoretic vorbind, aplica raportului nostru cu realitatea în orice domeniu şi oricât de punctual.

În 99% din cazuri (procentul e dat de noi, desigur, cu aproximație) va exista, între cele două, o tensiune, mai mare sau mai mică, extremele fiind conflictul care poate duce la dezastru sau capacitatea spiritului, antrenat în asemenea luptă, de a calma jocul, de a construi raționamentul „înțelept" (omul fiind o ființă rațională), unii ar spune „iluzia" prin care viața să devină suportabilă sau chiar, în funcție de puterea imaginarului fiecăruia dintre noi, „frumoasă".

Acestea fiind premisele mele, de ce nu aş încerca să aplic paradigma „dorință vs. realitate" unui domeniu a cărui realitate, cu mecanismele ei, mă preocupă de câtăva vreme: traducerea.

Reiau aici următoarele rânduri scrise de Cioran (ale cărui preocupări pentru traducere – ar trebui să spun „obsesii" în legătură cu traducerea – ne sunt prea puțin cunoscute): „Une traduction est mauvaise quand elle est plus claire, plus intelligible que l'original. Cela prouve qu'elle n'a pas su en conserver les ambiguïtés, et que le traducteur a *tranché:* ce qui est un crime"[1]. În versiune românească: „O traducere este rea când este mai clară, mai inteligibilă decât originalul. Asta dovedeşte că ea n-a ştiut să-i păstreze ambiguitățile, şi că traducătorul a *tranşat:* ceea ce este o crimă".

Acest text al lui Cioran mă reconfirmă în ideea mea, pe care am susținut-o în multe din eseurile mele, că Cioran nu trebuie citit în regim de univocitate, ci în regim de maximă ambiguitate, căci cea de a doua este singura lectură corectă şi cu adevărat *posibilă* în cazul lui. Dacă facem următoarea extrapolare: înlocuim „traducere" prin „lectură" şi „traducătorul" prin „cititorul", găsim cheia de lectură pe care ne-o propune Cioran, de fapt singura cheie de lectură *adecvată* operei sale.

Mai spune Cioran ceva, tot cu privire la traducere şi la traducător: „Dans presque tous les domaines je ne rencontre que des gens qui *croient* savoir et qui ne savent pas. Rien n'est pire que de *s'imaginer* connaître. Je pense ici particulièrement aux traducteurs qui se contentent de l'illusion de comprendre. Un auteur n'est pas tenu à la rigueur; un traducteur l'est, il est même *responsable* des insuffisances de l'auteur. Je mets un bon traducteur au-dessus d'un bon auteur"[2]. În versiune românească: „În aproape toate domeniile nu întâlnesc decât oameni care *cred* că ştiu şi care nu ştiu. Nimic

[1] *Cahiers 1957–1972,* Gallimard, Paris, 1997, p. 676.
[2] *Ibidem*, p. 387.

nu-i mai rău decât *să-ți închipui* că știi. Mă gândesc aici mai ales la traducătorii care se mulțumesc cu iluzia că au înțeles. Un autor nu-i obligat să fie riguros; un traducător este, ba chiar el e *răspunzător* de insuficiențele autorului. Îl pun pe un bun traducător deasupra unui bun autor".

Ce vor să spună aceste două texte (și mai sunt și altele ca ele în opera lui Cioran)? Ferindu-ne pe cât putem de o lectură univocă, vom desluși totuși un fir, de care vom trage puțin. Traducătorul care „crede că știe" și care, în virtutea acestei „iluzii", „tranșează", decide care e sensul cel bun, cel adevărat, sensul „pe care l-a vrut autorul", „clarificând" textul, ignorându-i construcția *ambiguă,* face o eroare fundamentală. Căci *rigoarea* la care el este obligat mai mult chiar decât autorul însuși și care-l face „răspunzător" până și de insuficiențele autorului constă tocmai în a traduce menținând ambiguitățile textului, neclarificând nimic. Suntem de fapt aici în fața unei adevărate cvadraturi a cercului, și bunii traducători, ca și bunii cititori știu asta. Mintea fiecăruia dintre noi, fie că e vorba de cel aflat în poziția de traducător sau de cel aflat în poziția de cititor, e dornică de claritate, de lectură univocă, de certitudinea că *știe,* în timp ce dorința autorului este cea de a-i fi păstrate ambiguitățile. Și totuși, în realitatea, în materialitatea muncii de traducător, ca și în realitatea și în materialitatea specifice „muncii" de cititor, știm că alunecăm tot timpul în traducerea/lectura univoce, cu greu corectate de noi pe măsură ce construim, prin traducere, prin lectură, noul text.

Aceasta ar fi lectura cu desenul cel mai simplu pe care o putem noi face metatextelor lui Cioran despre traducere și, prin extrapolare, despre autotraducere. Dar rămâne încă multă ambiguitate în spusele lui, o ambiguitate insurmontabilă, *și asta-i bine,* pentru că datorită ei rămânem pe text, încercăm să-l înțelegem, și nu putem. *Dorința* noastră, oricât de puternică, și de încăpățânată, se izbește de *realitatea* unui text care nu vrea să se desfacă din misterul lui. Suntem dezamăgiți? Nu știu. Dar, cu siguranță, suntem în text, în realitatea lui, întrebându-ne la nesfârșit: Ce-o fi vrut Cioran să spună prin: „Un autor nu-i obligat să fie riguros; un traducător este, ba chiar el este *răspunzător* de insuficiențele autorului. Îl pun pe un bun traducător deasupra unui bun autor". Putem oare citi aici o trimitere la autotraducere – în sensul cel mai deschis al termenului – ca la o formă supremă a activității creatoare?

DIPTIC

Strădania de a pune în contact

Este, poate, acum momentul să mă „explic“ în legătură cu traducerea mea în limba română a cărții Alexandrei Laignel-Lavastine, publicată de Editura EST în 2004, *Cioran, Eliade, Ionesco: Uitarea fascismului.* Spun: să mă „explic“ pentru că am impresia că anumiți intelectuali români au identificat în gestul meu de a traduce „o astfel de carte“, un mod de a mă solidariza cu autoarea ei, lucru, se pare, destul de rău văzut de anumite spirite care, în fața unor teme din istoria noastră, literatura noastră etc. nu-și pot păstra calmul și luciditatea.

Apărută în 2002 la Presses Universitaires de France, cartea a făcut mare vâlvă în Franța, unde s-au scris cronici despre ea în toate revistele și jurnalele importante și unde, de asemenea, a intrat cu o rapiditate extraordinară în bibliografiile cercetătorilor, care au pus-o în circuitul internațional. Alexandra Laignel-Lavastine lansase o adevărată bombă, într-o lume occidentală prea puțin pregătită să reacționeze corect, cu obiectivitate științifică la această carte care o lua pe neașteptate și o șoca, cele trei mari nume de pe copertă fiind și pentru această societate trei monștri sacri, trei autorități tabu și universal recunoscute.

În România, reacția nu s-a lăsat așteptată: presa noastră – și nu numai cea literară –, prin nume uneori prestigioase, a dat o replică uneori supărător de inflamată, și bazată pe o lectură vădit superficială, grăbită, alteori cu foarte bune argumente, întemeiate pe trimiteri atente la text. Nu am de gând să fac aici un comentariu asupra

receptării cărţii de către *critica românească* (această receptare, de altfel, nu mai continuă, decât sporadic). Intenţia mea e cu totul alta, aşa cum sugeram mai sus.

Acceptând să traduc, pentru un editor cu care lucrez de mai bine de zece ani, cartea Alexandrei Laignel-Lavastine despre Cioran, Eliade, Ionesco, aşa cum îi vede ea, am crezut că fac un gest de *respect faţă de cititorul român,* care asista de multe luni la o adevărată bătălie prin presa noastră în jurul acestei cărţi, pe care el însă *nu o putea citi,* nu avea cum să o citească pentru că nu avea cum să şi-o procure în original sau dacă, admiţând că, în cazuri totuşi excepţionale, şi-ar fi putut-o procura, nu ar fi putut, poate, să o citească în limba franceză (căci franceza e din ce în ce mai puţin cunoscută în România).

Inspirată şi de un important articol al lui Matei Călinescu publicat în revista „22", în care criticul spunea că această carte *trebuie* tradusă, pentru a continua corect o dezbatere care îl implica şi pe cititorul român nonspecialist în domeniu – altfel zis care implica publicul românesc cel mai larg, pentru care numele lui Cioran, Eliade şi Ionesco însemnau foarte mult, fiindu-i foarte cunoscute ca embleme ale culturii noastre moderne –, am acceptat să traduc această carte controversată, şi uneori vehement contestată.

Am spus da editorului meu şi am început traducerea cu sentimentul că fac o faptă culturală utilă comunităţii căreia îi aparţin, şi că o carte care produce un asemenea scandal trebuie pusă la dispoziţia oricărui cititor român dornic *să-şi facă el singur o părere despre ea.* Am oroare, mai ales în domeniul culturii, de o atitudine paternalistă, de atitudinea care consideră că oamenii trebuie să citească ceea ce un centru, un grup de la centru consideră că ei trebuie să citească, ei, „copiii" ale căror lecturi trebuie „bine orientate", „atent selectate".

Am mai spus da şi pentru că mi-am dat din capul locului seama că o asemenea carte obligă la o traducere făcută cu acribie, şi eu mă angajam să fac asta.

Am spus da tocmai din dragoste şi din respect faţă de opera celor trei mari autori – dar asemenea paradoxuri sunt greu de înţeles, se pare, de către unii. Dragoste şi respect faţă de opera lor înseamnă aici pentru mine *strădania de a pune în contact* publicul şi specialiştii din România (pe care îi consider cei mai avizaţi într-un domeniu

care te obligă să cunoşti *foarte bine* şi istoria României dintre cele două războaie şi, bineînţeles, limba română) cu o carte care nu poate lăsa indiferent pe nimeni dintre cei care iubesc cultura română.

Am jucat deci rolul celui care – prin traducere – *pune în contact*, şi acest rol mă obliga la o absolută neutralitate în actul traducerii, în sensul că mi-am dat silinţa să fiu întotdeauna cât mai aproape de litera şi de spiritul textului, ferindu-mă să mă lansez în interpretări alunecoase. La dorinţa autoarei, am corectat câteva greşeli grosolane de istorie literară, istorie şi geografie care se strecuraseră în ediţia franceză şi fuseseră semnalate de cercetătorii şi criticii români. Ediţia română este mai bună decât cea franceză şi prin faptul că textele scrise în româneşte de Cioran, Eliade, Ionesco au fost date, evident, în forma lor originală, în timp ce în ediţia franceză nu figurează decât traducerea lor în franceză, făcută de Alexandra Laignel-Lavastine, traducere uneori discutabilă.

Mă limitez deci aici la a încerca să mă întreb dacă traducerea în română a cărţii *Cioran, Eliade, Ionesco: Uitarea fascismului* este sau nu oportună. Or, răspunsul meu, pe care l-am şi dat traducând cartea, este, încă o dată, da. Eu am crezut totdeauna cu putere, şi cred şi acum, în autonomia operei în raport cu biografia, dar, totodată, am crezut şi cred că autonomia operei nu înseamnă ocultarea biografiei. Nu voi discuta cartea în problematica ei, căci nu asta mi-am propus aici, şi totuşi voi spune doar atât: m-am găsit în permanent dezacord cu amalgamul dintre operă şi biografie care stă la baza întregii construcţii, cu explicarea operei prin biografie.

Dar altul va fi momentul când mă voi pronunţa eu, traducătoarea, despre cartea aceasta tradusă de mine. Vocea, opinia mea nu trebuie să se facă auzite decât mult mai târziu, după ce cartea – în sfârşit, în versiune românească –, pe deplin liberă de părerile mele, ale autoarei sau ale editorului – va fi circulat îndeajuns în mediul cel mai îndreptăţit să o aibă şi să o judece.

La Răşinari, despre clişeu şi operă

Chiar acum, când mă pregătesc să mă duc la Sibiu, la Colocviul „Cioran“, care are loc, cu largă participare internaţională, în fiecare an, cu începere din 1993 (Colocviu organizat de Centrul de Cercetare

„Cioran“ condus de profesorul Eugène van Iterbeek, de pe lângă Universitatea „Lucian Blaga“), îmi cade în mână o pagină dintr-un cotidian românesc în care se face o prezentare a cărții Alexandrei Laignel-Lavastine *Cioran, Eliade, Ionesco, L'oubli du fascisme,* apărută recent la PUF (Presses Universitaires de France). Sunt prezentate şi reacții din presa literară franceză, precum şi câteva scurte extrase dintr-un interviu cu autoarea cărții. Montajul şi comentariile se vor echilibrate, „ştiinţifice“, neagresive. Şi totuşi, în ciuda acestei aparente neutralități, efectul asupra cititorului este, aş spune, dezastruos. De ce? Încerc să dau câteva răspunsuri.

În primul rând, subiectul este de scandal şi senzațional. Această primă – şi poate cea mai importantă caracteristică – merge mână în mână cu o foarte vagă cunoaştere a lui, deşi el a fost abordat în mod foarte documentat de câțiva intelectuali români de primă mărime, printre care l-aş cita mai ales pe Gabriel Liiceanu, şi deşi Cioran însuşi s-a lepădat în numeroase texte de ceea ce el numeşte „delirul“ din tinerețe. Patrice Bollon, de asemenea, în cunoscuta sa carte *Cioran l'hérétique,* face interesante precizări care încearcă să lumineze problema. Pentru el, momentul în care Cioran începe să scrie în franceză înseamnă şi ruptura cu ideologia trecutului, aserțiune care ar trebui privită cu toată atenția.

Aş spune însă că subiectul, indiferent de precizările care i s-ar aduce – şi ele, în timp, pot fi tot mai multe – va rămâne totdeauna unul senzațional şi de scandal, fie şi măcar pentru că cititorului, de azi şi de mâine, îi scapă – prin natura lucrurilor – ceva din contextul, din factorii istorici, sociali şi politici care l-au generat. Acel „ceva“ care lipseşte poate menține o nebuloasă suspectă ce sfârşeşte prin a învălui opera, a o pătrunde în cele din urmă prin toți porii ei, ducând-o într-o zonă care nu este a ei, supunând-o unei grile de lectură inadecvate, nonpertinente.

Toate acestea se pot întâmpla – şi se întâmplă, din păcate – într-o *practică* din care constat că se iese cu greu. Opera în sine rămâne aceeaşi: un diamant inalterabil. Dar este important şi ce facem cu acest diamant, cum ştim să-l privim, să ne bucurăm de el, ce preț ştim să-i dăm.

Atacurile acestea ascunse sub semnul „ştiinţificității“ pun în circulație clişee uşor de reținut, comode etichete preluate de mințile leneşe care nu-şi mai dau osteneala să citească opera, să meargă la

sursă. Rezultatul, la limită, este acesta: întrebând eu într-un amfiteatru plin cu studenți din anul patru (dintr-un oraș unde Cioran a fost profesor de liceu), ce citiseră din Cioran, am aflat cu stupoare că nimeni nu citise nimic. Continuându-mi „ancheta", am întrebat ce știu despre Cioran. S-a lăsat o incredibilă tăcere; în cele din urmă, un student mi-a dat următorul răspuns: „Este cineva care nu a mai vrut să vorbească românește și care a scris împotriva României". Am rămas mută și o disperare m-a cuprins gândindu-mă la imensul efort făcut de Editura Humanitas pentru a edita și a reedita opera lui Cioran. Mi-am spus că, fără îndoială, clișeele, etichetele circulă mai bine decât cărțile, și că acțiunea lor este profundă, de durată, uneori de neșters.

Spre a fi cât mai explicită: aceste clișee simplificatoare, nocive și mincinoase prin mesajul lor univoc, inadecvat nici unei opere și cu atât mai puțin unei opere de structură paradoxală și ambiguă ca aceea a lui Cioran, au fost bine implantate în conștiința cititorului mediu prin acele texte care fac *procesul omului* Cioran, un proces politic și ideologic în primul rând. Texte de genul celui la care m-am referit la începutul acestor rânduri, care se vor „științifice", trebuie, pentru a nu contribui la răspândirea clișeelor care blochează buna, autentica lectură a operei, să-și circumscrie cu mare exactitate și obiectul și obiectivele. Ceea ce de obicei nu se întâmplă, căci un iz tendențios apare în toate.

Dar amărăciunea mea nu-i chiar atât de mare. Când pun față în față textele incriminatoare și opera lui Cioran, o liniște îmi coboară în suflet și în minte. Primele vor fi dispărut de mult – și o dată cu ele, în timp, și efectele lor otrăvitoare – când opera va continua să strălucească, luminându-ne cu lumina ei intens, monoton melancolică. Precum cea a stelelor de deasupra satului Rășinari, unde mă aflu acum, scriind aceste cuvinte.

FERICITELE, STRANIILE MELE ÎNTÂLNIRI CU CIORAN

Cei care am avut privilegiul de a-l cunoaşte, să ni-l amintim aşa cum era el în zilele lui de lumină, cu multă bucurie pe faţă şi în ochii lui albaştri, mereu uimiţi în faţa Fiinţei. *Şi uimirea nu-i oare un alt chip al iubirii?*

Neant, zădărnicie: dar uimirea preacurată e mereu aici, în fiecare cuvânt din Cartea *pe care ne-a lăsat-o.*

Am fost în faţa lui şi i-am vorbit, şi mi-a vorbit. Şi m-am tot străduit să-l citesc, în Literă şi în Spirit.

Acum însă a venit o clipă când nu mai pot să spun decât atât: „Odihnească-l Domnul în pace pe robul Său Emil, care mult a iubit".

„E MARELE SCRIITOR, NU-I AŞA?“
(Variaţii pe una şi aceeaşi temă)

Mă aflam la Arles...

De ce mi-e atât de greu să scriu despre întâlnirile mele cu omul Cioran? Amân de mult scrierea unui text care, poate, m-ar duce către o clarificare, în primul rând întru folosul propriu, dar poate şi – în oricât de mică măsură – al altora. Să încep aşadar cu începutul, relatând *faptele* în primul rând, aşa cum s-au petrecut şi în ordinea în care s-au petrecut, dar acceptând şi „interpretarea“, „analiza“ lor, cele către care mă va duce, în care mă va instala propriul meu construct scriptural materializat în textul pe care acum – în sfârşit – am început să-l scriu.

Mă aflam la Arles (în decembrie 1991) şi hotărâsem să încerc să-l rog pe Cioran să mă primească. Principalul obiect al convorbirii noastre, pe care i-l propuneam într-o scrisoare în limba franceză – scrisă astfel după îndelungi ezitări de ordin diplomatic: să folosesc româna, sau mai curând franceza, cum se tot spunea în mediile „exilului“ românesc de la Paris? –, de fapt principalul pretext de care mă agăţam spre a-mi impune să-l abordez: traducerea, pe care tocmai o terminasem, a cărţii sale *Précis de décomposition*.

Ştiam, din „zvon public“, că, în ultima vreme cel puţin, îl căutaseră mulţi români veniţi din ţară, pe care, se spunea, îi primise cu amabilitate, ba chiar cu căldură. Totuşi, pentru mine, decizia mea continua să rămână un eveniment aproape paralizant prin importanţa lui, ca orice intrare în nemijlocită comunicare cu un „monstru sacru“. Au toate cele spuse până acum alt sens decât acela de a mă face să-mi descopăr încă o dată firea timidă – dar care poate trece peste propria-i timiditate totuşi – şi un mod uşor desuet de a mă situa în

fața marilor valori, cel al generației părinților mei mai curând? Nu știu încă. Dar să continui. Scrisoarea nu era decât o primă etapă pregătitoare. Anunța sosirea mea la Paris, de unde urma să-l sun – îi spuneam eu în scrisoare – spre a căpăta răspuns la cererea mea de a fi primită. Îmi învăluiam, după cum se vede, demersul în multe straturi pregătitoare, și ocrotitoare, punându-mă parcă la adăpost de un șoc care ar fi putut fi catastrofic.

Sunt la Paris, unde am ajuns în jurul orei prânzului. La ora șase după-amiaza îl sun pe Cioran. Aceeași ezitare: îi vorbesc în franceză sau în română? Îmi răspunde o voce de femeie, în franceză. Apoi Cioran însuși. Îmi imaginez într-o fulgurație ochii lui de copil uimit în fața lumii, ochii lui albaștri precum cerul de deasupra casei părintești și a bisericii, și a cimitirului din Rășinari. Mă decid să-i vorbesc în franceză. Cioran îmi spune să vin chiar atunci. Nu pot. Îmi spune să-l vizitez, în acest caz, a doua zi la ora trei după-amiaza. Naturalețea, prospețimea, spontaneitatea cuvintelor lui, ale timbrului vocii, promptitudinea reacției: tinerețea lui, atât de simplu și imediat exprimată, acea tinerețe pe care unii oameni o câștigă o dată cu trecerea anilor, cordială, binevoitoare, încrezătoare. Câtă mărginire, câtă stupiditate ar presupune orice încercare de a o pune într-o relație de contrast, de contradicție cu opera lui Cioran, cât grosolan primitivism în asemenea punere în relație a omului cu creația sa.

A doua zi. Mă găsesc pe rue de l'Odéon – într-unul din locurile cele mai tipice pentru un Paris „dintre cele două războaie", emblematic în frumusețea lui de venerabilă și foarte culturală imagine de carte poștală ilustrată –, în căutarea „mansardei" lui Cioran. E o zi rece, închisă și umedă. Emoția mă gâtuie, îmi este fizic rău. Găsesc imobilul, dar mai am mult timp de așteptat până la ora fixată. Mă plimb pe stradă, încercând să-mi închipui relația lui Cioran cu decorul acesta pe care l-a ales și îl alege zilnic, căci de zeci de ani aici vrea să locuiască, aici și nu în altă parte, în camerele mici ale mansardei de la etajul cinci al acestui vechi și ușor inconfortabil – dar cât de frumos parizian! – imobil. Mi-e frig. Intru, încep să urc scara de lemn, bine ceruită, atât de tipică ea însăși pentru un Paris de astăzi care nu se desparte de un Paris de altădată. Ajung la etajul patru. E încă mult prea devreme. Mă așez pe scară, pe covorul gros. Aștept să se facă ora fixată. Așteptarea mi se pare enormă și, o dată cu ea, emoția mea devine insuportabilă. În sfârșit, este ora trei fără

câteva secunde. Mă ridic, mă duc la uşa apartamentului de la etajul cinci, sun. Îmi deschide Cioran. Totul îmi joacă în faţa ochilor, trec printr-un culoar foarte îngust căptuşit cu cărţi, printr-o altă foarte mică încăpere – sau poate mă înşel? – din care intrăm în alta, nu mult mai mare, simplu, studenţeşte mobilată: un spaţiu al unui bun gust firesc şi vital, în care aerul, lumina, culoarea îşi găsesc aşezarea lor liberă, suscitând în cel ce se află aici o senzaţie de desăvârşit „bien être".

Stăm la o masă rotundă, foarte mult soare inundă odaia (e poate doar o falsă amintire? parcă în stradă vremea era posacă şi îmi fusese frig?), vorbim, vorbim mult – m-am pomenit vorbind în franceză şi am continuat tot aşa; de ce n-am vorbit şi în româneşte? cred că eu l-am închis pe Cioran în acel poncif care circulă despre el, căci ştiu, pe de altă parte, că mulţi români i-au vorbit, cu prilejul unor astfel de întâlniri, în româneşte –, ca şi cum ne-am cunoaşte de multă vreme, şi am fi fost despărţiţi multă vreme, şi am vrea să ne spunem acum tot ceea ce nu ne-am putut spune în acel răstimp al îndelungatei noastre despărţiri. *Ca şi cum* este oare sintagma potrivită? Mai curând cred că nu, cel puţin într-un plan esenţial: despărţiţi am fost de Cioran, şi l-am regăsit pe Cioran; despărţit a fost Cioran de noi, şi ne-a regăsit. Vorbim despre cărţile – originale şi traduceri – lui Cioran publicate în ţară, despre traducerea mea – Cioran nu vrea să o citească înainte de a fi publicată –, despre Noica – temă pentru el obsesivă, cred –, despre anii lui de început în Franţa, despre multe altele.

La un moment dat se ridică, dispare, se întoarce radios, cu o carte în mână: traducerea unor texte din opera sa, publicată de Modest Morariu (căruia îi aparţine şi selecţia) la Cartea Românească, al cărui director era George Bălăiţă, redactor şef fiind Liviu Călin. Mă întreabă dacă o cunosc şi îmi spune că este o traducere excepţională. În expresia lui desluşesc ceva atât de curat, de fericit, de – trebuie încă o dată să o spun – tânăr, încât îmi simt eu însămi inima plină de fericire.

Cei ce mă citesc ar vrea poate mai multe detalii despre convorbirea noastră. Dar eu nu le pot da. Eu nu le pot comunica decât această impresie de cordialitate, de umanitate, de plenitudine. Mi s-ar părea de altfel indecent să încerc a reconstitui şi a face publică o discuţie care a fost numai a noastră şi care nu a stat sub

semnul interviului. Indecent, dar şi imposibil, dar şi inutil. Eu însămi cu greu adun aceste fire fluide, care-mi scapă printre degete, într-un şuvoi: de apă vie. Aşa îl simt. Dar mai simt totodată prezenţa „conceptului Cioran“, cel sub semnul căruia l-am vizitat pe omul Cioran. O prezenţă ce este în unele momente mai intensă decât cea, atât de vie totuşi, pe care tocmai am evocat-o. Vreau să mă menţin în această *ambiguitate,* în această *uimire,* ca în singurul adevăr pe care îl pot deţine despre CIORAN.

Plecăm împreună la metrou (are programată o consultaţie la oftalmolog), e tânăr, sprinten, *natural,* luăm împreună metroul. Coboară înaintea mea. Doi tineri francezi, aflaţi şi ei în metrou, mă întreabă, de îndată ce l-au văzut coborând: „E marele scriitor, nu-i aşa?“ Este în sfârşit foarte cunoscut, a devenit un adevărat mit pentru generaţia tânără, care se simte exprimată de el. Cu braţele încărcate cu cărţile pe care mi le-a dăruit, reflectez la paradoxala structură a operei lui Cioran, opacă şi totodată transparentă (ca orice operă artistică). Cioran este tratat mai curând ca filosof, sau ca moralist, uneori şi ca ideolog, decât ca scriitor, ca poet. Se vorbeşte despre el ca despre „cel mai mare stilist“ al Franţei secolului XX şi în acelaşi timp este abordat mai ales, dacă nu chiar exclusiv, în planul „gândirii“ sale. Textul său, prin excelenţă plurivoc, este citit ca text univoc, care ar comunica un singur „mesaj“.

În aceasta constă, îmi spun, marele *malentendu* care s-a creat, şi s-a solidificat, între unii critici, dintre cei mai subtili chiar, pe de o parte, şi textul lui Cioran, pe de altă parte. Îmi mai spun, privind agitaţia multicoloră din jurul meu, că în cazul lui Cioran nimic nu poate fi citit/citat în sprijinul unei lecturi univoce, căci pe dată acelui citat i se poate opune altul, ce spune contrariul. Opera lui Cioran obligă la un imens efort – pe care puţini sunt pregătiţi să-l facă – de lectură uimită: globală, totalizantă, capabilă să menţină în stare de extremă activitate tensiunile ce o străbat în toate sensurile.

Mi-a deschis chiar el... Nuanţe noi adăugate unor amintiri mai vechi

Despre întâlnirile mele cu Cioran am mai scris, dar, după trecerea multor ani, simt nevoia să mai scriu o dată, cu acea nouă privire şi

acea relaxare binevenită pe care ți-o dă o anumită distanță în timp. Iată, scriind acum, îmi dau seama că de fapt eu am avut trei întâlniri cu Cioran. Prima a avut loc acasă la Paul Barbăneagră, la Paris, în rue Payenne, cam prin 1972, când mă aflam pentru prima dată în Franța (am stat atunci două luni, găzduită de Irina Runcan) pentru a lua contact cu Nathalie Sarraute, scriitoare despre a cărei operă făceam o teză de doctorat, *Nathalie Sarraute et le Nouveau Roman* (cu profesorul N. I. Popa de la Iași).

Paul, bunul meu prieten, pe care-l cunoscusem la București la începutul anilor șaizeci, și soția lui Rosie, mă invitaseră în superbul lor apartament, plin cu obiecte de artă, unde veneau adeseori în vizită români din străinătate și din țară, sau dintre cei care trăiau în Franța, mai ales în Paris.

Cu entuziasmul lui caracteristic, bine știut de cei ce-l cunosc, Paul făcea un lucru foarte important și pentru unii și pentru ceilalți: îi reunea, încerca să atenueze ruptura care se produsese. Pe cei veniți din țară, mulți dintre ei naivi și neștiutori, așa cum eram eu, dar cu o întreagă mitologie în cap, îi „iniția" într-ale Parisului și ale Franței, or, câțiva români făceau și ei parte din această mitologie.

Fără să mă pregătească prea mult, m-a pus în fața celor doi monștri sacri: Mircea Eliade, Emil Cioran. Întotdeauna avusesem pentru ei un sentiment și un gând de imensă admirație. Acum îi aveam aici, lângă mine, „în carne și oase", alături, pe o canapea, pe Eliade trăgând calm din eterna lui pipă, pe Cioran în stare de veșnică agitație și cu părul fermecător de răvășit. Acum, după mai bine de treizeci de ani, îmi dau seama cât eram cu toții de tineri (o tinerețe relativă, desigur), cât erau ei de tineri. Îi văd ca într-un tablou, plasați în centrul lui, într-o ambianță de lux, de succes, de reușită, și de bucurie. Zâmbeau, în atitudinea lor nu era nimic crispat, erau în casa unui prieten devotat care-i venera pe amândoi, dar mai ales pe Mircea Eliade (Paul Barbăneagră va face un film extraordinar despre Eliade, se va declara tot timpul discipolul acestuia și își va face sublima serie de filme documentare despre arhitectura sacră sub semnul ideilor lui Eliade). Așa i-am văzut eu atunci, așa îi vede și memoria mea afectivă acum. Lecturile mele ulterioare, mai ales cele de dată recentă, pline de informații „obiective", par a contrazice viziunea mea (căci acum totul îmi apare ca o viziune). Și totuși, îmi

spun, acel moment putea să fie chiar aşa cum mi-a apărut mie, un moment de graţie, de linişte şi împlinire, în casa unui prieten bun.

În acelaşi cadru o văd şi pe Christinel Eliade, înaltă, cu un aer de regină, foarte elegantă, firească şi sigură pe ea în sensul bun al cuvântului, ştiind şi plăcându-i să se plaseze mereu în centrul atenţiei. Când am revăzut-o după mai bine de douăzeci de ani, la începutul anilor nouăzeci, era la fel de regală, de frumoasă şi de dominatoare. Este curios, dar de câte ori mă gândesc la ea, o văd purtând o mantie (un fel de pelerină foarte amplă) de mătase neagră. A purtat-o cu adevărat, este o invenţie a imaginaţiei mele, o concretizare a acelei ţinute regale care era a ei şi mi s-a impus din prima clipă? Despre Christinel Eliade trebuie să mai spun ceva. La intervenţia graţioasă a Monicăi Lovinescu, la care apelasem, a acceptat să cedeze copyright-ul romanului *Gaudeamus* de Eliade, pe care-l tradusesem pentru Editura Actes Sud, şi mi-a dat o mică bursă, mai curând simbolică, de o mie de franci, în memoria lui Eliade. Eu mai tradusesem, tot în franceză, şi tot pentru Actes Sud, *Romanul unui adolescent miop,* care se bucurase de un oarecare succes, succes care îl hotărâse pe editorul francez, Hubert Nyssen, să-l reediteze într-o colecţie „de poche“ („Babel“).

L-am revăzut pe Cioran după aproximativ douăzeci de ani, îndată după căderea regimului comunist al lui Ceauşescu, în 1991. Gabriel Liiceanu îmi propusese să traduc, pentru proaspăt înfiinţata editură Humanitas, *Précis de décomposition* de Cioran. Bucuria mea fusese enormă. Pentru mai multe motive. Cioran, în sfârşit, urma să apară într-o ediţie completă în România. Îmi plăcea foarte mult cartea. Pentru un traducător era o piatră de încercare, fiind prima carte scrisă în franceză de Cioran, cu un stil în oarecare măsură încă „baroc“, dar deja mult ţinut în zgardă carteziană. Eram foarte emoţionată. Trăiam o experienţă specială: cel pe care-l traduceam din franceză în română nu numai că ştia româna, dar era şi un „mare maestru al stilului“. Îmi dau seama că încă acum şaptesprezece ani – doar şaptesprezece ani! – aveam o inocenţă, aveam o bucurie pe care nu ştiu dacă le mai am astăzi. Şi un fel de naivitate impardonabilă. Mi se părea că Cioran va lua textul traducerii mele şi-l va cerceta cuvânt cu cuvânt. E drept că ştiu din unele mărturii că există autori care procedează astfel cu traducătorii lor (pentru care sunt o adevărată pacoste, de cele mai multe ori, căci

soluțiile autorului sunt adeseori proaste, din diferite motive, cel mai puțin scandalos, dar totuși capital, fiind acela că autorul nu intră – nu are cum să intre – în „sistemul“ traducătorului).

Nu eram obligată să-l întâlnesc pe Cioran în calitatea mea de traducătoare a lui, dar eu totuși mă simțeam datoare să o fac, aflându-mă atunci cu o „bursă de traducere“ la Paris. Dar, dincolo de problema traducerii, știam că este pentru mine o mare ocazie de a-l întâlni din nou și de a avea cu el o discuție ca între persoane oarecum „apropiate“: faptul de a-l traduce stabilea între el și mine o legătură de intimitate cu totul privilegiată. Trebuie să mai spun un lucru: Cioran, după cum se vede din numeroase texte ale sale, a reflectat mult la condiția traducătorului și a traducerii. În momentul când a hotărât să înceapă să-și scrie opera în franceză (limbă pe care o știa destul de puțin atunci), era în curs de a-l traduce pe Mallarmé în limba română. „Iluminarea“ (de ce nu aș scrie direct în franceză, de ce să scriu un text în română care ar urma să fie tradus în franceză, dacă vreau să fiu scriitor în Franța?) s-a produs pentru el datorită unui fericit hazard, al unei evidente necesități, în timp ce traducea.

După câteva zile de frământări – nu știam cum să procedez: să-i scriu o scrisoare sau să-i telefonez, să o fac în română sau în franceză? vechile întrebări pe care mi le pusesem cu privire la prima noastră întâlnire reveneau –, m-am hotărât, sub influența aceluiași clișeu care circula în legătură cu Cioran, să-i scriu o scrisoare (după clasicul obicei francez), în franceză. Am aflat mai târziu că mulți români, care în acea perioadă îl invadau și pe care îi primea, îi telefonau pur și simplu, pentru a stabili întâlnirea, vorbindu-i în românește. Orice scrisoare trimisă pe teritoriul Franței ajunge la destinație chiar în ziua în care a fost expediată sau cel mult a doua zi. A doua zi după ce am trimis scrisoarea, am primit un telefon de la Cioran. (Am decis pe loc să-i răspund în franceză, și am continuat tot așa. Cele două întâlniri pe care urma să le am, la diferență de câțiva ani, cu Cioran, aveau să se desfășoare deci în limba franceză.) Îmi fixa o întâlnire la el acasă, chiar pentru a doua zi. Dau toate aceste detalii pentru că mi se par semnificative, întâlnirile noastre nu au fost amânate, reprogramate. Era Cioran un ins foarte exact, foarte atent la un anumit protocol, sau era el atunci foarte dornic să vadă români proaspăt veniți din țară, și cu atât mai mult pe mine, traducătoarea

lui? Mie îmi este greu să dau un răspuns, dar probabil că cei care l-au cunoscut bine cred că ar face-o mai uşor.

Întâlnirea era fixată în prima parte a după-amiezei, cred că la ora trei. Sunt o ființă punctuală, dar, pe deasupra, fusesem bine prelucrată că stilul occidental este unul al punctualității. Ca să nu risc o întârziere, am plecat aşadar foarte devreme de acasă şi, bineînțeles, am ajuns în rue de l'Odéon mult mai devreme decât trebuia. Am intrat în imobilul cu pricina, în legendarul imobil. Trebuie să spun că totul putea să fie o capcană pentru mine, inclusiv butoanele pe care trebuia să apăs ca să deschid o poartă. Eram o ființă venită din Estul Europei, cu multă mitologie culturală în imaginarul meu, dar care se speria în fața unui telefon, căci la Paris altul era sistemul decât la Bucureşti. Aveam deja şaizeci de ani trecuți, dar condiția mea de ființă venită din Est mă supunea la anumite încercări care îmi mențineau o anumită tinerețe, nu-i aşa? (Nu ştiu dacă trebuie să râd, să plâng sau să mă înduioşez amintindu-mi de această imagine a mea, pe care încerc să o văd prin ochii unor francezi din Franța de atunci. Şi mai spun încă o dată: ajută-ne, Doamne, să asumăm totul, pe măsură ce conştientizăm totul, să spunem mereu: asta a fost voia Ta! Să nu ne încărcăm sufletul cu amărăciune şi cu păreri de rău.) Şi apoi, respectându-i, aşa cum credeam eu, pe ceilalți, mă respectam pe mine, nu-i aşa? (mă mai întreb încă o dată).

Aşadar, ca să fiu punctuală la secundă, am intrat în imobilul în care locuia Cioran şi m-am aşezat pe o treaptă a scării de lemn acoperită cu un covor roşu (cam pe la etajul al treilea; Cioran stătea în legendara lui mansardă de la – cred – etajul al cincilea). Când a venit momentul, gâfâind de emoție şi de greul treptelor urcate, am sunat la uşa lui Cioran.

Mi-a deschis chiar el. Îl ştiam din fotografii şi, mai ales, din anumite descrieri (orale şi scrise). Îl văzusem de altfel, aşa cum am mai spus, cu douăzeci de ani în urmă, la Paul Barbăneagră. Toate aceste imagini se suprapuneau doar parțial cu cea pe care o aveam în față: cea a unui student bătrân (eu însămi mă simțeam şi mă vedeam ca fiind o studentă bătrână şi de aceea poate mi-a fost cel mai la îndemână să-l văd şi pe el ca pe un etern student), vioi, surâzător, extrem de spontan, de *natural* în tot ce spunea şi ce făcea. În contactul cu oricine, mai ales la început, naturalețea este lucrul la care sunt cu adevărat sensibilă. Îmi sunt foarte dezagreabili oamenii

care pozează, care joacă rolul în care se văd ei şi mai ales în care cred că îi văd ceilalţi. Nimic din această poză la Cioran. Nimic care să spună: „Atenţie, nu uita, eu sunt Cioran".

În aceste condiţii, m-am simţit de la bun început foarte naturală eu însămi în prezenţa lui. Interiorul apartamentului lui (a „mansardei" lui, împărţită ca un apartament) era el însuşi foarte primitor, foarte simplu, deloc pretenţios, genul care mi-a plăcut totdeauna şi îmi place şi acum, cu mobilă foarte puţină, „obişnuită" (ca să nu spun ieftină), – şi cu multe cărţi, cu câteva frumoase covoare şi cuverturi româneşti intens colorate, de lână, cu mult soare năvălind prin fereastra parcă fără perdea, sau poate doar cu o perdea minusculă.

Era o locuinţă de scriitor-etern-student, ca şi a mea de la Bucureşti, o locuinţă unde m-am simţit din prima clipă ca la mine acasă (eu, care sunt o mare timidă).

Cioran a ieşit puţin din cameră şi a revenit cu nişte sucuri şi un fel de fursecuri. Doamna Simone Boué, partenera lui de viaţă, de a cărei existenţă eu nu ştiam nimic, nu a apărut nici cu prilejul acestei întâlniri, nici cu prilejul următoarei. Nu o întâlnisem nici la Paul Barbăneagră, când îl văzusem pentru prima oară pe Cioran. Mai târziu am citit tot felul de texte şi am auzit câteva mărturii, care se contraziceau între ele, unele spunând că Simone Boué era de o mare discreţie şi că ea însăşi prefera să nu apară la întâlnirile lui Cioran cu prieteni sau cunoscuţi, altele spunând că aceasta era maniera lui de a-şi compartimenta viaţa, ceea ce pe ea o făcea să sufere. Îmi pare foarte rău că nu am avut şansa să o cunosc pe această femeie extraordinară, care a jucat un rol poate hotărâtor în viaţa (şi opera) lui Cioran. Moartea ei tragică, la puţină vreme după cea a lui Cioran, dar nu înainte ca ea să fi pus la punct pentru editura Gallimard manuscrisul *Cahiers* (a murit înecată în mare; unii se întreabă dacă nu s-a sinucis), pecetluieşte simbolic această legătură de o viaţă, care a devenit deja o legendă.

Conversaţia mea cu Cioran a început foarte firesc, pornind de la faptul că-l traduceam. Marea mea carte de vizită consta, cred, în faptul că îl traduceam pentru Editura Humanitas şi că fusesem solicitată de Gabriel Liiceanu. Eram, am simţit de la bun început, pe un teren sigur, şi nu privită cu suspiciunea cu care adeseori autorul îşi priveşte traducătorul. Am simţit că Cioran e foarte bucuros că va

fi tradus în ţară. Mi-a spus-o de altfel şi explicit. Mai mult chiar, mi-a arătat volumul antologic în care figurau unele dintre textele sale, selectate şi traduse de Modest Morariu. Volumul acesta apăruse în 1989, la Cartea Românească, cu accepţia lui Cioran, care purtase, în vederea selecţionării şi a publicării, o întreagă corespondenţă cu Modest Morariu, bunul meu prieten, care chiar în acel an va şi muri, odihnească-se în pace! Văzându-l pe Cioran cum strânge cartea la piept şi mi-o arată ca un copil, cu mare încântare, mi-am amintit dintr-o dată de polemicile urâte care avuseseră loc în ţară (după decembrie 1989) şi care îl acuzau pe traducător şi pe editor că scoseseră o carte nesemnificativă pentru opera lui Cioran.

Am mai scris despre acest episod, dar, în aceste amintiri şi re-amintiri despre Cioran, re-amintiri ale amintirilor într-un anume sens, îmi place să insist asupra lui, căci îl găsesc foarte important pentru a marca unele nuanţe din raportul lui Cioran cu România şi cu românii.

De ce oare românii (poate ar trebui să spun „oamenii" pur şi simplu) au tendinţa de a se pune în lumină („en vedette" ar spune francezii) cu orice preţ, adică şi cu preţul adevărului? Era o antologie acceptată de Cioran. Pe de altă parte, în fiecare rând din Cioran îl regăseşti pe Cioran în ceea ce are el semnificativ (nu voi demonstra acum ideea aceasta, luaţi-o ca pe o axiomă). Eu depun aici mărturie că Cioran considera că acea carte – singura semnată Cioran care putuse să apară sub regimul comunist – îl reprezintă şi era fericit că putuse fi astfel cunoscut de către românii din ţară.

I-am spus că aproape terminasem traducerea cărţii sale *Précis de décomposition* şi l-am întrebat dacă vrea să o citească înainte de a fi tipărită. Mi-a spus pe un ton hotărât că nu, că are toată încrederea în mine. Mai târziu aveam să aflu că pentru traducerea uneia dintre cărţile sale din română în franceză lucrase împreună cu traducătoarea sa. Ştiam detalii de la Sanda Stolojan, care tradusese în franceză *Lacrimi şi sfinţi*. Dar, în cazul acesta (traducere din română în franceză), Cioran, foarte atent la receptarea franceză, obsedat chiar de ea, îşi rescria, practic, textul, împreună cu cea care-l traducea, îl rescria în sensul remodelării lui de la pletoric, baroc, ceţos, exaltat, la desenul riguros şi simplificat, propunând un alt tip de frumuseţe, pe care i-l permitea limba franceză, în opoziţie cu limba română cu structură total diferită. Or, fiind vorba de mişcarea inversă, dinspre

franceză spre română, obsesiile mai sus arătate nu mai funcţionau. L-am întrebat totuşi dacă e de acord cu traducerea titlului prin *Tratat de descompunere* (s-ar mai fi putut traduce şi *Manual de descompunere)* şi mi-a spus că da, fără nici un alt comentariu. A fost tot ceea ce am discutat noi doi despre traducerea mea.

I-am povestit despre colecţia „Lettres roumaines" pe care o conduceam la Actes Sud. S-a arătat foarte interesat. Când l-am rugat însă să scrie câteva rânduri, pentru coperta a patra, despre Eminescu, care urma să apară în această colecţie *(Cezara* şi *Sărmanul Dionis,* în excelenta traducere a lui Michel Wattremetz), s-a arătat reticent, mi-a dat un răspuns evaziv, în scurte vorbe, sub o formă delicată, m-a refuzat. Abia acum îmi dau seama că, făcându-i acea cerere, eram, din punctul lui de vedere, pe un teren minat. Anumiţi critici de origine română din străinătate vedeau în Eminescu un reprezentant al unei drepte dure, un fel de fascist *avant la lettre.* Or – lucru pe care eu nu-l ştiam atunci –, Cioran (există mărturii în acest sens) nu voia să răscolească în nici un fel propriul lui trecut de dreapta. Mi-a dat un răspuns la fel de evaziv şi când l-am rugat să scrie ceva în apărarea lui Eliade (apăruse în „Le Monde" o cronică la *Romanul unui adolescent miop,* tradus de mine şi publicat la Actes Sud, cronică în care se vorbea de trecutul de dreapta al lui Eliade). Eram o inocentă şi o ignorantă în privinţa trecutului ideologic şi politic al lui Cioran şi al lui Eliade, în privinţa relaţiilor lor cu Garda de Fier. Dar, ca şi atunci, şi astăzi, când am citit multe lucruri despre acest trecut, mă întreb: de ce nu reuşim să citim opera în autonomia ei şi biografia în autonomia ei?

Conversaţia noastră, care a durat mai bine de trei ore, nu avea în ea nimic forţat, dimpotrivă, ne simţeam bine, aveam o mulţime de lucruri să ne spunem. Cioran voia veşti din ţară: mi-a pus multe întrebări, i-am răspuns (nu-mi amintesc ce m-a întrebat, dar să nu uităm că tot ce povestesc eu acum se petrecea imediat după 1989). Avea o mare curiozitate şi o mare deschidere pentru ce se petrecea în România şi, de asemenea, probabil, dar nu perceptibilă pentru mine atunci, o rezervă. De ce spun asta? Pentru că, invitat cu insistenţă la primul colocviu „Cioran", organizat de Gabriel Liiceanu la Palatul Elisabeta din Bucureşti (colocviu la care am participat şi eu cu o comunicare despre scriitura lui Cioran şi care mi-a lăsat un gust amar, pentru că se discuta mai mult despre ideologia şi politica

lui Cioran decât despre opera lui), Cioran a refuzat să vină. Niciodată nu mi-am putut explica acest refuz. Era un refuz cu motivații politice? Sau poate cauzele lui erau mult mai subtile? Cioran octogenarul se temea poate să se confrunte cu *„paradisul“* copilăriei sale (căci cu siguranță că ar fi trebuit să se ducă şi la Răşinari), preferând să continue să se raporteze la imaginea lui, cea pe care şi-o creasе de-a lungul unei vieți, despre acel *„paradis“?*

Din întâlnirea noastră îmi amintesc de fapt mai mult o atmosferă: cordială, prietenească, solidară. Mi-l amintesc pe Cioran râzând, cu un râs tineresc, nici o clipă arogant. Nu mi-l amintesc să fi fost o clipă plin de sine sau arborând acea gravitate sumbră la care s-ar putea aştepta mulți dintre cititorii săi, care sunt convinşi că vor regăsi opera în om, vreau să spun ceea ce este pentru toată lumea cel mai aparent în operă.

Când mi-a vorbit despre felul cum obținuse bursa pentru Franța prin Institutul Cultural Francez şi în acelaşi timp cu bunul lui prieten Constantin Noica, a făcut-o ca un student care-i povesteşte altui student ceva important şi totodată nostim. Țin minte ce mi-a spus în legătură cu hotărârea lui Noica de a se întoarce în țară înainte ca bursa să-i fi expirat: Mai bine aş fi murit decât să fac aşa ceva!

Când am revenit în mansarda lui Cioran, peste vreo doi ani, ne-am reîntâlnit ca doi prieteni (cel puțin asta am simțit eu). Şi de data asta mi-am propus să nu vin ca o persoană care îi ia un interviu, spre a menține comunicarea dintre noi într-o zonă a gratuității pure şi pentru a-i da şansa de a deveni comuniune.

Avea deja probleme mari cu ochii (nu peste multă vreme Cioran se va îmbolnăvi şi va muri) şi după întâlnirea cu mine avea programată o consultație la un oftalmolog. Nici de data aceasta nu a apărut Simone Boué. Cioran era la fel de vesel, de cordial ca şi prima oară, şi nu mi s-a plâns deloc în legătură cu problemele lui de sănătate.

La plecare, a vrut cu orice preț să-mi dea un maldăr de cărți pe care le-a luat din bibliotecă, şi un radio nou-nouț, un Philips, pe care, după cum mi-a mărturisit, îl primise şi el chiar atunci cadou. M-a întrebat dacă-mi trebuie şi a insistat să-l iau. Eu tocmai căutam prin magazinele pariziene un aparat de radio şi nu găseam ce-mi trebuia. Hotărâsem să-mi cumpăr aşa ceva pentru că la Bucureşti eram zi şi noapte cu radioul deschis şi la Paris îi duceam lipsa. Am

văzut în această coincidență – Cioran îmi oferă un aparat de radio tocmai când eu îmi doresc foarte mult asta și încerc să mi-l cumpăr – un fel de semn al unirii dintre noi sau, dacă preferați, al comuniunii noastre. Și acum după atâția ani (mai bine de zece) am același sentiment, când ascult zi și noapte radioul primit de la Cioran și care stă în patul meu, lângă perna pe care dorm. E ciudat, dar am tot timpul impresia că ceva din duhul lui Cioran e acolo, lângă mine, și veghează asupra mea.

L-am cunoscut, la Sibiu, pe fratele lui Cioran, Aurel Cioran (care va muri curând) și pe soția acestuia, doamna Eleonora Cioran. Legătura mea cu Cioran a devenit, o dată cu trecerea timpului, tot mai statornică și mai profundă. De mai bine de zece ani are loc în fiecare an, la Sibiu, Colocviul internațional „Cioran", organizat de profesorul Eugène van Itterbeek (ajutat de admirabila Traiana Necșa) și la care particip și eu în calitate de președintă a Asociației „Prietenii lui Emil Cioran". Acest colocviu se termină totdeauna cu un pelerinaj la Rășinari și cu participarea la o slujbă de pomenire. Sunt cetățean de onoare al comunei Rășinari, situație pe care nu o trăiesc deloc convențional: mi se pare că, de când a avut loc ceremonia prin care mi se acorda această calitate, am fost modificată în ceva din dimensiunea mea ontologică.

Neașteptate prelungiri ale întâlnirilor mele cu Cioran

Cum se poate scrie despre această carte[1] ciudată?, mă întreb, după un prim moment de dorință totală de a face asta. Este un amestec alcătuit din scrisori („sfârșitul lui ianuarie sau începutul lui februarie 1981"–„27.10.1992", o „mâzgăleală" pe „un plic de culoare oranj, scris de Simone") schimbate între doi protagoniști reali, nonfictivi, Cioran și Friedgard Thoma, și un comentariu, când foarte „poetic", vreau să spun foarte ambiguu, lăsând anumite zone nenumite direct, în suspensie, și asta până la sfârșitul cărții, când foarte „realist", în stil de „proces verbal", năpădit de amănunte care uneori

[1] Friedgard Thoma, *Pentru nimic în lume O iubire a lui Cioran*, EST, 2005, traducere din germană de Nora Iuga.

îl fac greu de urmărit. Este un roman epistolar, este un „proces-verbal“ al unei iubiri?

Întrebarea pe care ți-o pui tot timpul, tu, comentatorul care nu ești, nu mai ești în stare să guști plăcerile – foarte mari, în cazul citirii cărții de față – unei lecturi inocente, este dacă te afli în fața unei biografii romanțate, sau, pur și simplu, în fața unei biografii. Lectura ta oscilează între acești doi poli, or, tu ai vrea să o stabilizezi. Discuți un caz *real* de psihologie a iubirii între un bărbat de șaptezeci de ani – dar care este o ființă excepțională, un creator „de geniu“, cum se spune – și o femeie tânără și frumoasă, foarte instruită în materie de filosofie și care continuă să citească mari autori, foarte sensibilizată fiind, prin înseși lecturile ei, față de marele creator septuagenar, sau un text care a devenit un roman, un text în care scrisorile (*autentice,* scrise de Cioran în germană) bărbatului îndrăgostit au fost atât de bine integrate încât totul, comentariu și scrisori, s-a omogenizat și a intrat în zona ficțiunii?

Lectura mea își găsește cu atât mai greu un unghi de situare adecvată în raport cu această neobișnuită și pasionantă carte, cu cât eu îi cunosc destul de bine – i-am întâlnit, am stat de vorbă cu ei – pe protagoniști: am fost de două ori, în două lungi vizite, la Cioran, cu prilejul a două traduceri *(Précis de décomposition* și *La chute dans le temps)* pe care le-am făcut din opera lui, și am avut lungi, plăcute și interesante discuții cu Friedgard Thoma – autoare a cărții *Pentru nimic în lume,* dar și personaj al aceleiași cărți – cu prilejul colocviului „Cioran“ care are loc în fiecare an la Sibiu, de mai bine de zece ani încoace, colocviu organizat de profesorul Eugène van Itterbeek, director al „Centrului de Cercetări Cioran“. Eu însămi am scris nu numai despre opera lui Cioran, dar și despre întâlnirile mele cu el, despre legendara lui „mansardă“ (pe care o regăsesc, cu emoție, atât de bine, de fidel descrisă de Friedgard Thoma în cartea ei), despre personajul *charismatic* care era Cioran în viața de toate zilele, despre contrastul dintre personajul Cioran pe care ți-l construiseși citindu-i cărțile (un „Cioran“ arogant, batjocoritor, sceptic până la cinism etc.) și personajul real, care te primea și îți vorbea cu o amabilitate firească, desigur nu lipsită de un anumit orgoliu ascuns, dar care putea să pară chiar, în anumite momente, timiditate.

Acest contrast se vede și în textul lui Friedgard Thoma, *charismatica* Friedgard Thoma (căci și ea era astfel), care m-a cucerit total

de la prima ei apariţie. Îmi amintesc cum am intrat într-o seară în casa familiei Petre Cioran din Răşinari, unde eram găzduită. În jurul unei mari mese îmbelşugate, erau mai mulţi participanţi la colocviul „Cioran“, dar din prima clipă am ştiut care este ea, era parcă învăluită într-o aură misterioasă. Am înţeles pe dată şi înţeleg şi acum de ce a iubit-o Cioran: dincolo de cuvinte, de orice explicaţii. Ceea ce ar mai trebui să înţeleg ar fi *puterea* care-i mai rămăsese lui Cioran de a o iubi. Să o căutăm în acest citat din Colette, pe care el l-a transcris, pe data de 19 iunie 1981, pe un şerveţel, şi care se referă la octogenara Marguerite Moreno, citat devenit motto al cărţii *Pentru nimic în lume:* „Pour rien au monde elle n'eût renoncé à l'usage lyrique et vagabond de son extrême automne“, tradus în carte „Pentru nimic în lume n-ar fi renunţat să-şi savureze în stilul ei liric şi boem toamna extremă“? Să o căutăm adică în (pre)dispoziţia unui bătrân care ştie să-şi guste – cu disperare poate, totuşi, dar şi cu un fel de rafinament hedonist – ultimii ani de viaţă, angajându-se într-o experienţă a iubirii totale, trupeşti şi sufleteşti? Indiferent dacă mă situez în registru real sau în registru fictiv (cel al unui roman „realist“, altfel spus al unui roman condus de regulile determinismului univoc, deci ale verosimilului), această soluţie a angajării (lui Cioran) *autentice,* dureroase într-o iubire doar într-un anumit fel împărtăşite (deci nu total) este acceptabilă, intră în regula unui teribil joc. Cineva care scrie: „După atâţia ani simt din nou impulsul de a bea“ (Scrisoarea lui Cioran din Baden-Baden, 10 mai 1981) este cineva cu siguranţă autentic în trăirea lui.

Cazul lui Friedgard Thoma îmi pare a fi cu totul altul, dar tocmai pe asta se construieşte chinul şi intensitatea iubirii lui Cioran. „Această afecţiune a Dumneavoastră – spune ea, în traducerea Norei Iuga – m-a transformat (după cum am simţit) într-un obiect, în timp ce eu mă realizez ca subiect în forma subtilă a unei scrisori sau cel puţin aşa îmi închipui./ Aşadar dragule: M-aţi aruncat în imediateţea univocă a unei relaţii fizice când eu voiam duplicitatea erotică a legăturii «spirituale»“ (Scrisoarea lui Friedgard Thoma din Köln, 14.5.81, ora 16). Şi mai afirmă: „Nevoia de a spune ceva mi-o ascund de fiecare dată în citate răsunătoare“ (Scrisoarea din 1./2.6.81, noaptea târziu).

Nu vreau să spun prin toate astea că Friedgard nu-i autentică în iubirea ei, dar ea este mai crispată, dovadă refuzul iubirii totale, dar

şi, mai ales, sentimentul pe care ni-l dă că ea joacă totuşi un *rol*, prin care ştie că va intra pentru eternitate în istoria literaturii.

Limitele între care îşi plasează extraordinara poveste de iubire sunt marcate de ideea sinuciderii. La început, o idee livrescă, pe care tânăra femeie o găseşte în opera lui Cioran şi care o fascinează: „Fără ideea sinuciderii m-aş fi omorât demult" (p. 11). Apoi, o idee ciudat *asumată/neasumată*, cu care se termină cartea: „Viaţa se poate să nu fie simplă. Dar moartea ar fi putut să fie mai simplă, dacă la un moment dat ne-am fi decis să ne sinucidem. Ăsta e punctul nodal: Când trebuie să fim în stare s-o facem? / Cioran nu a fost în stare" (p. 151).

Poate că autoarea nici nu şi-a dat seama de această trecere de la un plural (noi, amândoi, eu şi Cioran, noi, toţi ceilalţi) la un singular (Cioran), trecere care ar putea genera o nesfârşită analiză.

Sinuciderea e întotdeauna un subiect bun pentru o poveste de iubire. Şi – se pare – o inepuizabilă resursă pentru a-l culpabiliza pe celălalt.

CIORAN ou LE GRAND JEU

Une poïétique/poétique de l'ambiguïté



„Je rêve d'un monde où l'on mourrait pour une virgule."

CIORAN

„Un penseur de mots."

CIORAN

„...le dramatisme du processus par lequel un philosophe devient poète."

CIORAN

„...l'obsession qui lie l'écrivain à un thème privilégié, qui l'oblige à dire même ce qu'il a déjà dit..."

BLANCHOT

ARGUMENT

La déconstruction du cliché (et sa reconstruction?)

Ce livre, fait d'une suite d'essais conçus dans une perspective poïétique/poétique, propose une approche de l'œuvre de Cioran plutôt peu pratiquée jusqu à présent, chez nous, mais aussi ailleurs.

„Le Grand Jeu" c'est le „Jeu" qui se déroule dans le plan scriptural, autrement dit dans le plan même du *processus de la création,* selon des règles qui lui sont spécifiques (des règles générales, mais aussi des règles particulières, en fonction de chaque auteur). Ce *faire* de l'œuvre, sa poïétique, est indissolublement rattaché au *résultat* du faire de l'œuvre, à la poétique de 1'œuvre.

À l'origine de ce livre il y a l'idée que Cioran nous dit ce qu'il nous dit par le truchement d'une écriture inventée par lui-même, qui lui appartient en propre, et qu'en inventant une écriture (de l'ambiguïté, de la discontinuité, du fragment, „sous le couvert" de l'écriture française la plus classique, paradoxe–piège que bon nombre de lecteurs ne savent pas déchiffrer et assumer), il est avant tout un *écrivain,* nous pourrions même dire, en radicalisant notre position, pour la rendre plus visible, et, si l'on veut, dans un sens plus technique du terme, qui fait mieux ressortir la poéticité, la structure puissamment poétique de l'œuvre de Cioran: un poète.

Son œuvre étant donc, dans mon approche, une œuvre avant tout littéraire (ce qui ne l'empêche pas d'être à la fois une œuvre philosophique, comme on la lit d'habitude aujourd'hui), elle a nécessairement aussi une dimension *ludique,* je dirais même intensément ludique, au sens de créative /créatrice, inventive, artistique, imprévisible, mais relevant pourtant d'un rapport bien contrôlé entre le hasard et la nécessité.

Et il y a aussi ces deux questions:

1. Pourquoi, en France, la formule „Cioran, le plus grand styliste français du XX-ème siècle“ (formule que je viens de rencontrer de nouveau dans une importante revue littéraire française), est devenue un véritable cliché? Quelle vérité se cache derrière elle? Pourquoi on l'invoque, on la clame à tout bout de champ, et l'on passe outre, sans se donner la peine de rester un peu sur elle, d'essayer de se l'expliquer un peu, de revenir aux textes eux-mêmes, au Texte signé Cioran, et d'y chercher des preuves qui justifient le beau cliché? Est-il utile dans notre cas, ou bien il nous sépare définitivement d'un texte vivant, extrêmement riche et complexe?

Je dirai d'emblée que, comme dans tout cliché, il y du bon et il y a aussi du mauvais dans la formule que je viens d'invoquer: le bon côté c'est que ce syntagme spectaculaire a sur nous un impact fort puissant, qui nous oblige à revenir à l'œuvre même de Cioran, retour heureux qui sera suivi d'une heureuse (re-)découverte. Le mauvais côté – séparation de l'œuvre par le cliché – est ainsi neutralisé, dépassé et, finalement, transformé en une source vivifiante de (re-)contacts multipliés avec l'œuvre de Cioran. Je pourrais dire – en simplifiant sûrement les origines et le trajet de ma démarche – que ce livre sur Cioran, *mon* livre sur Cioran est le résultat de ces contacts et re-contacts à ouverture plurivoque et en régime de synchronie et de diachronie, mais aussi, si j'ose dire, en un régime synchro-diacronique.

2. Pourquoi j'ai rencontré trois fois (mais le nombre des formules qui renvoient à la même idée est beaucoup plus grand), une fois dans l'essai consacré à Valéry, deux fois dans l'essai consacré à Joseph de Maistre (cf. *Exercices d'admiration),* cette idée: „C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris“? Et aussi cette autre – qui est pourtant la même – idée (formulée elle-aussi de multiples manières): „Une traduction est mauvaise quand elle est plus claire, plus intelligible que l'original. Cela prouve qu'elle n'a pas su en conserver les AMBIGUÏTÉS, et que le traducteur a *tranché:* ce qui est un crime“[1] (souligné dans le texte)?

De telles phrases ne nous offrent-elles pas de manière suffisamment explicite une clef de lecture pertinente, adéquate à l'œuvre de

[1] Cioran, *Cahiers 1957–1972,* Gallimard, Paris, 1997, p. 676.

Cioran et – il faut le dire de manière assez appuyée – que l'on n'a encore que très peu pratiquée, une clef de lecture grâce à laquelle nous accédons à des zones nonexplorées jusqu'à présent? C'est justement dans ces zones que mon livre se propose de pénétrer, en s'y frayant pas à pas un chemin par le truchement d'un *„comment* est fait le texte" (comme action créatrice et comme résultat de cette action). Ce *„comment"* nous fera découvrir/produire – en nous munissant de la bonne méthode de lecture, autant dire d'une méthode ouverte à toutes les méthodes – des sens qui disent le „oui" et le „non" à la fois, confondus dans le même paradoxe.

Le nouveau lecteur de Cioran que l'on peut devenir de la sorte, sera l'habitant d'un pays sur lequel plane toujours la question: „Qu'est-ce que Cioran a-t-il voulu dire ici?"

C'est une question mal posée, mais que tout lecteur „innocent", ce qui veut dire aussi de bonne foi, peut se poser, comme il se la pose en lisant Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Michaux, Char, et encore beaucoup d'autres poètes qui appartiennent à l'ère moderne. Elle est mal posée parce qu'elle ne peut mener qu'à la lecture *univoque,* strictement dénotative (lecture – comme je l'ai beaucoup constaté – qui est celle des philosophes qui interprètent Cioran), qu'impose tout texte qui a une cohérence, sans être littéraire (tout texte nonlittéraire).

À partir de ces prémisses, mon livre propose aussi et surtout cette autre question (ce qui est – comme on l-a vu – synonime d'un autre mode de lire): „Qu'est-ce qu-elle me dit, à travers ce *comment* qui lui y este tellement spécifique et qui est marqué par une griffe suprêmement auctoriale, qu' est-ce qu'elle nous dit à moi, à toi, à lui, qu'est-ce qu'elle nous dit à nous, à vous, à eux, cette Œuvre de Cioran, lorsque nous la sillonnons simultanément, dans toutes les directions et dans sa totalité?

UN ESPACE DE L'AMBIGUÏTÉ POÉTIQUE

„Philosopher poétiquement."
CIORAN

Afin que le syntagme „ambiguïté" sur lequel est construit mon essai ne soit entaché d'aucune connotation négative, je propose d'embleé deux citations, l'une tirée de Roman Jakobson, l'autre de Umberto Eco qui, d'ailleurs, reprend et développe l'idée du premier. À travers elles on verra, on se rappelera que les poétiques modernes ont inventé ce concept d'ambiguïté – au moyen duquel elles définissent le texte poétique – à partir de la théorie de la lecture plurielle, sur laquelle s'appuient les principales approches critiques actuelles. Voilà les deux textes:

„*L'ambiguïté* est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie. Non seulement le message lui-même, mais le destinateur et le destinataire deviennent *ambigus*. La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitère pas la référence (la dénotation) mais la rend ambiguë"[1].

„L'ambiguïté est un artifice très important, parce qu'elle fonctionne comme antichambre de l'expérience esthétique lorsque, au lieu de produire un simple désordre, elle met en éveil l'attention du destinataire et le met en situation d'orgasme interprétatif; le destinataire est stimulé à scruter la flexibilité et les ressources latentes du texte qu'il interprète, de même que celles du texte auquel il se réfère." „La définition opérationnelle la plus utile formulée à propos

---

[1] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, vol. 1, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 238.

du texte esthétique est celle qu'offre Jakobson qui, s'appuyant sur la très connue subdivision des fonctions linguistiques, a défini le message à fonction poétique en tant qu'ambigu et autoréflexif.“[1]

À partir de ces quelques prémisses d'„autorité“, essayons encore une fois quelques réflexions sur les toujours imprévisibles, stupéfiants labyrinthes de l'ambiguïté de l'auteur du *Précis de décomposition.* Mais aborder Cioran me semble – au fur et à mesure que je m'y engage – chose toujours plus difficile. Au fur et à mesure que je m'avance (ou qu'il me semble que je m'avance) dans cet espace intensément ambigu désigné par le syntagme „Cioran“, je sens toujours davantage l'inanité, pour ne pas dire le dérisoire de mon entreprise, de toute entreprise de ce genre. Je remarque l'inconfort ressenti par tout discours qui ambitionne à se constituer par rapport au discours cioranien en tant que métadiscours. Quoiqu'il fasse, et en dépit de toute tactique et stratégie qu'il puisse imaginer, il se sent – ce métadiscours – tout à coup (même s'il a démarré en toute tranquillité et en toute confiance par rapport à soi-même) *de trop,* projeté et installé dans un *autre* espace, qui se trouve ou en-deça ou au-delà de l'espace qu'il voudrait explorer/dire.

Se proposer cette démarche herméneutique – et je donne à ce terme le sens le plus large qu'il puisse revêtir, y compris celui d'herméneutique scripturale – c'est se condamner à l'impossible. À l'impossible mais non pas à l'échec. Car le fait même d'avoir parcouru ce chemin qui ne mène nulle part, ou plutôt qui ne mène que vers celui qui a décidé de le parcourir, a son importance: on aurait au moins appris quelque chose sur le statut de tout métadiscours lorsqu'il se construit à partir du discours cioranien, à partir d'un discours du même type (évidemment, on aurait au moins appris aussi, dans ce même régime de continuel étonnement, quelque chose sur soi-même).

Pour se constituer, pour se maintenir de façon convaincante, pour ne pas se voir à tout bout de champ en danger d'être aboli, anéanti par mille autres métadiscours qui diraient le contraire, pour prévenir donc cette précarité à travers laquelle se révèlerait à chaque moment sa nullité, il devrait – ce métadiscours – se construire, et se

---

[1] Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală,* [„Traité de sémiotique générale“] Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982, chapitre „Ambiguïté et autoréflexivité“ (citations traduites du roumain).

maintenir comme un espace tout aussi intensément ambigu que l'objet – l'œuvre de Cioran – qui l'a généré. Mais, ce faisant, il ne serait plus ce qu'il doit être de par sa nature même, il n'obéirait plus à ce minimum de critères et de marques par lesquels il se désigne soi-même comme métadiscours. Il deviendrait discours, discours artistique et, à la limite – cette limite où l'on est d'emblée projeté en tant que tout simplement lecteur innocent, nonprofessionnel de Cioran –, ce discours artistique qu'est le texte de Cioran lui-même, lu, re-lu mot à mot.

On recoupe ici ce que maints poètes et poéticiens ont depuis longtemps dit à propos de la poésie: face à sa polysémie, constituée non pas seulement dans le plan du signifié/signifiant, mais ausi dans le plan de la matière sonore et visuelle, le meilleur recours serait de reprendre le texte poétique à la lettre, en tant que, cette fois-ci, son propre commentaire. Ambigu – au sens que donnent les poétiques modernes à ce terme, devenu pour elles l'attribut d'un texte littéraire – au plus haut degré, Cioran m'apparaît de plus en plus comme un écrivain au sens le plus fort du terme, comme un poète donc, qui „hésite" toujours „entre le son et le sens" (selon le mot fameux de Valéry) et dont l'écriture, de type ludique, obéit à son propre jeu/je, autant dire aux lois d'une combinatoire spécifique.

C'est pourquoi, dans son cas, chaque citation devrait susciter, réactiver le tissu de son œuvre dans sa totalité. Pour bien lire/citer Cioran, il faut le re-lire/ré-citer chaque fois en sillonnant dans tous les sens, mot par mot, la superficie de son œuvre.

Je constate pourtant que j'ai glissé petit à petit de ce que j'avais tout d'abord nommé „l'espace Cioran", désigné en tant qu'espace intensément ambigu, vers quelque chose qui lui est subsumé: l'œuvre de Cioran. Or, je me dis que ma démarche ne saurait continuer si je n'introduis dans ce que je suis en train d'énoncer un distinguo: cet „espace Cioran" pourrait être approché avec une chance meilleure si l'on maintient théoriquement un clivage net – du moins dans une première étape, qui resterait aussi l'étape décisive –, entre ces trois plans (ou niveaux, ou champs, nommez-les comme vous voulez): le plan biographique, le plan de l'œuvre en tant que telle, le plan de la réception de l'œuvre, donc de l'impact de l'œuvre sur tel sujet concret ou sur telle collectivité concrète et vice versa, parce qu'il y a *interaction* – à l'occasion de chaque lecture – entre l'œuvre et celui qui la lit.

Ce distinguo suppose aussi un autre: je me propose de ne pas attribuer le monopole de la meilleure lecture, le privilège aussi de cette meilleure lecture à l'auteur lui-même.

C'est pourquoi je m'interdis – chaque fois que j'en ai la tentation, et cette tentation est là tout le temps lorsqu'on approche le texte de Cioran – de me demander *ce que Cioran a voulu dire par là,* ou dans quelle intention il a écrit telle ou telle chose, etc. Bien au contraire, je traite son texte comme on traite un texte poétique – *ce qui ne veut pas nier la charge philosophique de ce texte* –, je me dis toujours que ce texte dit ce qu'il dit, „littéralement et dans tous les sens", et dans sa totalité, et que je ne dois me soucier que de ça. Nota bene: lorsque je parle de Cioran comme d'un poète, je me rapporte à l'ambiguïté extrême de son texte (selon Jakobson, selon Eco, etc., l'ambiguïté – qui a toujours pour effet un langage centré sur lui-même, autoréférentiel – est la marque la plus spécifique d'un texte poétique, autant dire possédant au plus haut degré cette „littérarité" qui distingue les textes littéraires des autres textes) et non pas à un quelconque „lyrisme" qui supposerait un „étalage du moi", donc un rapport plus ou moins immédiat avec sa biographie, intellectuelle ou autre.

Par ailleurs, j'ai constaté dans le cas de Cioran, plus peut-être que dans d'autres cas, que l'approche de l'homme, de l'être de chair et de sang, de ce personnage aimable, qui communique une sorte d'admirable vitalité, cordialité, aménité, fraternité même, personnage que j'ai eu l'immense privilège de connaître, ne me dit rien, mais absolument rien de clair sur son œuvre, bien au contraire, car, en quelque sorte, cette influence charismatique brouille complètement l'autre, celle que je subis en tant que lecteur du texte ambigu de Cioran.

Ou bien, si j'annexe la biographie à l'œuvre, si je traite les deux en tant que *texte* homogène et si je fais de Cioran – de l'homme de chair et de sang – un personnage de son œuvre (operation facilitée par le truchement de ses *Cahiers),* l'un des masques qui y aparaissent à la lecture, parfois en palimpseste, je ne fais que revenir à ce constat d'ambiguïté fondamentale qui s'impose à moi lors de tout contact avec le texte cioranien. Si je procédais à l'homogénéisation (à travers les jeux de l'intertextualité) des deux espaces (la biographie et l'œuvre), je ne le ferais donc que pour aller davantage dans le sens de mon premier constat: pour ambiguïser davantage ma lecture.

L'habituelle approche de Cioran – je veux dire la plus fréquente – maintient l'hétérogénéité de l'œuvre et de la biographie, ce qui lui permet de proposer la seconde comme terme de référence par rapport à la première. On reconnaît évidemment là le vieux réflexe de toute critique qui reste rattachée à la tradition sainte-beuvienne, mais aussi l'effet, par ricochet, d'une approche qui voit dans le texte de Cioran un texte *avant tout* philosophique. On parle de Cioran comme du plus „grand styliste de la littérature française contemporaine" (ce lieu commun a envahi les mass-média) et en même temps c'est surtout dans le plan de sa pensée qu'on l'aborde, plus d'une fois afin d'y déceler une idéologie. C'est là encore un de ces paradoxes qui prolifèrent au contact de son texte et qu'il a l'art de savoir engendrer, pour sauvegarder ainsi le mystère de son œuvre par un procédé qui la met à l'abri de l'usure. Ici *mystère* est sinonyme de *nombre infini de lectures* (concept central des poétiques modernes), richesse et vie inépuisable de l'œuvre.

Ce sont de tels paradoxes d'ailleurs qui *décomposent* l'approche herméneutique, qui la rendent si déroutante, si pénible, au fur et à mesure qu'elle affronte de multiples ambiguïtés, tout en *se recomposant.* Composition-décomposition, décomposition-composition: tout métadiscours sur l'œuvre de Cioran qui prend en compte l'ambiguïté de celle-ci, ne ressent que trop ce double effet, ce double mouvement, qui est un écartèlement et une réintégration à la, fois.

Mais je voudrais parler de ce double effet en me rapportant aussi à une expérience d'un ordre plus concret et qui est, telle que je l'ai vécue, une herméneutique du texte de Cioran des plus adéquates: j'ai traduit et publié chez les Éditions Humanitas *Précis de décomposition* et *La chute dans le temps.* De par mon statut de traductrice du texte cioranien, je me trouve dans un dedans-dehors d'un genre tout à fait particulier, qui me permet ou plutôt qui m'impose une intimité quasi-matérielle avec le texte, dans l'épaisseur duquel je veux me maintenir, sans y toujours réussir. Rejeté par le texte dans un dehors, le traducteur revient obstinément à la charge, en essayant encore et encore de pénétrer dans ce dedans (le texte cioranien) inaccessible,vers lequel il tend et dont – dans le cas où il y pénètre – il va à n'importe quel moment être expulsé. De par ce va-et-vient, cette avancée vers un dedans et cette expulsion vers

un dehors, qui constituent le labeur fait de souffrance et de joie du traducteur, se construit une herméneutique sui generis, engendrée par une pratique, celle par laquelle je me suis efforcée – aux prises avec une *matérialité* du langage – de transposer Cioran du français en roumain.

Tout d'abord: Cioran analyse la „décomposition" avec des moyens de langage soumis à de rigoureuses lois de „composition". Jusqu'ici, pourrait-on dire, rien de nouveau, puisque tout discours littéraire est le résultat d'une démarche constructive, qui compose l'œuvre. Pourtant, on est devant un cas assez rare, qui produit chez le lecteur une sorte de *stupeur,* sur les origines de laquelle il ne saurait se prononcer: l'effet de désagrégation, de décomposition réalisé au niveau sémantique, entre systématiquement en contradiction (en un rapport d'antinomie) avec l'autre. Car qu'est-ce qu'il y a de plus „composé" qu'une écriture, qu'un *style* (pour reprendre le mot que la critique utilise habituellement à propos de Cioran)? Il y aurait donc d'emblée cette tension spécifique qui soustend l'œuvre de Cioran: la jubilation constructive d'une écriture, d'un style, la plénitude et l'affirmation qu'ils communiquent en tant que construction menée jusqu'à sa perfection, d'une part; l'inanité de tout effort, de toute construction, vu le processus de décomposition auxquels et l'auteur et l'œuvre sont prédestinés, décomposition qui va jusqu'à l'anéantissement.

Cette antinomie fondamentale est péniblement ressentie par le traducteur de Cioran, dont la démarche – contrôlée par des règles d'autant plus compliquées et contraignantes – ne saurait l'éluder. Le jeu – un jeu très bien réglé, et par là encore très proche de celui qui règle un poème – se déroule sur des surfaces extrêmement exiguës (la phrase est plutôt lapidaire), la marge de tolérance (de liberté) étant quasiment nulle. On doit être un véritable virtuose, surtout au niveau lexical, l'édifice syntaxique s'éclipsant – dirait-on – derrière les mots. Celui qui traduit Cioran doit surtout s'exercer à être un acrobate du choix des termes *propres,* choix qui doit viser la réalisation de la plus grande quantité possible de combinaisons de mots antinomiques sous le rapport du sémantisme mais aussi sous le rapport du registre lexical, de la couleur lexicale. En même temps, il doit travailler aussi sur de vastes surfaces, pour organiser ces agencements lexicaux antinomiques en de vastes réseaux

d'occurences qui se répondent, manifestant même assez souvent, et avec ostentation, une certaine symétrie.

C'est à la fois un tissu de paradoxes, réalisé de manière très calculée, et qui vise la métaphorisation tantôt discrète, tantôt intense de toute la surface discursive, procédé péniblement ressenti, tout comme l'autre, par le traducteur. Celui-ci doit être très attentif à ces fines et exactes correspondances, qui résonnent l'une dans et à travers l'autre, se réalisant l'une dans et à travers l'autre. Parfois situées à une très grande distance (l'une par rapport à l'autre) sur la surface textuelle, elles risquent de passer inaperçues. Une fois détectées,elles deviennent pour le traducteur autant d'instances qui valident sa démarche. La propriété des termes a chez Cioran des exigences qui nous font penser à un texte français classique du XVII[e] siècle. C'est pourtant une propriété réglée avant tout par un contexte, par le contexte qu'est l'œuvre toute entière, ce qui l'arrache au régime moins global des formes traditionnellement classiques.

Cette métaphorisation, dont les mécanismes rappellent assez celle de Baudelaire (l'effet de composition étant ici, dans ma perception, très proche de celui que je retrouve dans un Baudelaire pratiquant une esthétique du laid), maintient la chaîne sémantique composition-décomposition-composition (qui est, à mon avis, emblématique pour l'œuvre de Cioran) *in statu nascendi.*

Lecteurs et traducteurs confondus, nous sommes systématiquement condamnés – vu que cette métaphorisation est pratiquée comme méthode – à cet état transitoire où la métaphore tend à devenir concept, sans que jamais elle le devienne. C'est que par ce type de métaphore, „plusieurs choses sont signifiées en même temps, sans que le lecteur soit obligé à choisir entre elles“ (Ricœur).

„La leçon“ qu'apprennent le lecteur/le traducteur de Cioran c'est que l'ambiguïté de la littérature ne peut pas être „résumée“, réduite à un discours de type essentialiste, univoque, mais seulement re-produite par un discours simulacre. La métaphore, dans l'œuvre de Cioran, *produit* des sens. Elle ne „décrit“ pas une réalité préexistente, mais dit ce qu'elle seule peut dire, d'une manière plurivoque. Nous sommes à jamais fixés, par cette volonté de Cioran de maintenir les mots dans leur état auroral, dans le pays incertain – où triomphe une ambiguïté toujours renaissante – de la poésie, espace qui, de par son ambiguïté même, toujours se compose et se

décompose, se nourrissant, s'enrichissant grâce à cet éternel mouvement alterné.

Cet espace est une figure, une „formule" qui ont à la fois et la rigueur et le mystère d'une œuvre dont la lecture exige une vraie initiation (au sens fort du terme).

Cioran écoute peut-être un imperceptible murmure du monde, son étrange, et fascinant, et musical balbutiement, et sa tentative est celle de quelqu'un qui voudrait dire l'état d'horreur et d'attraction qu'il vit dans et par cette expérience.

L'ALTÉRITÉ

„Étant plusieurs, *il ne peut se choisir.“*
CIORAN

...en tant qu'expérience totale dans l'instant

Je proposerai, dans ce qui suit, quelques nœuds sémantiques (des sous-thèmes qui, à leur tour, contrôlent d'autres sous-thèmes) qui pourront servir comme autant de points de départ dans la construction du réseau thématique de l'altérité chez Cioran. La difficulté – parce qu'il y en a une tout de même –, comme il arrive toujours lorsqu'on lit Cioran, c'est de réussir à maîtriser à la fois le détail (ici à propos du thème de l'altérité) et l'ensemble de l'œuvre, qui doit tout le temps être convoquée dans sa totalité paradoxale et contradictoire. (Mais, ne l'oublions pas, cette totalité, cette intégralité est faite de fragments, ce qui instaure le paradoxe et la contradiction au niveau même de l'écriture.) Somme toute, on se heurte encore une fois à cette difficulté que tout exégète de l'œuvre de Cioran a dû ressentir à un moment ou à un autre, difficulté qui se mue en cette incontournable question: comment procéder, techniquement, pour manier simultanément une quantité accablante (je suis obligée d'employer ce terme) de citations ou pour renvoyer simultanément – le voudrait-on du moins – à cette même quantité qui coïncide (le constate-t-on à chaque fois) avec l'œuvre tout entière.

Mais, étant donné qu'un essai – de toute façon c'est le cas du mien – se propose moins de réaliser un projet que de le mettre en place en vue de le réaliser, j'essaierai de fixer ces quelques nœuds sémantiques qui pourraient se trouver aux origines d'une étude thématique (plus étoffée) sur l'altérité chez Cioran.

Il y aurait tout d'abord ce qui est le plus apparent, le plus biographique aussi (car, malheureusement, c'est toujours la biographie

qui nous apparaît au premier plan, pour nous aveugler et nous séparer – parfois définitivement – de l'œuvre): les relations de l'homme Cioran, avec des amis, avec des personnes de toutes sortes, relations dont certaines marques, parfois très explicites, passent dans l'œuvre même. Si on se situe uniquement à ce niveau-là pour constituer le réseau thématique, ce réseau restera très pauvre et en marge de la littérature (même s'il n'est pas, par ailleurs, dépourvu d'intérêt).

Il y aurait aussi les relations avec des écrivains ou des artistes, telles qu'elles apparaissent notamment dans *Exercices d'admiration* et dans les *Cahiers*. On est ici toujours au niveau biographique, mais au niveau d'une biographie du *lecteur* Cioran surtout, même si, par ailleurs, dans les pages auxquelles je me rapporte, la relation immédiate, entre des individus, peut prévaloir.

Cioran nous apparaît, dans les deux cas, pas tellement contradictoire, pas tellement imprévisible, pas tellement amer ou négateur. Pas tellement – ça veut dire pas plus que n'importe qui. On est encore dans la biographie pure et simple et la séparation entre l'œuvre dans ce qu'elle a de plus spécifique et la biographie est encore une fois confirmée.

Avec ce que je viens de dire, on n'a pas encore en fait franchi le seuil, pour entrer dans cette zone où opère, avec ses moyens spécifiques et selon sa méthode spécifique, une vraie *nouvelle* critique thématique. Ce premier pas on le fait vraiment dans la mesure où, à travers le sous-thème de la lecture (lecture d'un livre, mais aussi d'un morceau de musique, d'un tableau, d'une statue, etc.), on entre à fond dans l'œuvre de Cioran, dans ce qu'elle a d'irréductible, en quittant enfin sa biographie. *L'autre,* ici, c'est l'artiste, indissociable de sa création, mais aussi c'est un *autre* Cioran, un Cioran qui, grâce à l'art, notamment grâce à la poésie et à la musique, vit dans l'instant (dans le fragment qu'est l'instant vécu sans nul passé et sans nul avenir, dans un présent qui est une éternité) son salut provisoire, ce salut qui lui permet de continuer, de survivre. *L'autre* ici c'est tout ce qui passe par l'intertexte dans l'œuvre de Cioran (le „lecteur" Cioran), mais aussi l'écrivain qui entre dans le jeu infini de l'intertextualité, jeu à partir duquel naît une multitude de Cioran, sous le signe d'une altérité qui se multiplie à l'infini.

On est maintenant donc dans le spécifique de l'œuvre et Cioran entretient ici un rapport que tout créateur entretient avec lui-même, rapport qui a été mis en paradigme par Rimbaud lorsqu'il a découvert que „Je est un autre". À travers ce paradigme, l'altérité de Cioran pourrait être lue: Cioran en tant qu'auteur, en tant qu'AUTRE impersonnalisé, vrai écorché vivant, qui ressent l'ennui, la déception, l'angoisse, le désarroi, etc., etc., de *chaque* individu, qui subit la vie de chacun et de tous dans tout ce qu'elle a de plus insupportable. „Personne ne pourrait survivre à la compréhension instantanée de la douleur universelle".[1]

Une étude très approfondie d'une poïétique cioranienne (convoquée en vue de cette étude thématique de l'altérité) pourrait mettre en évidence avec des arguments très pertinents cette impersonnalisation créatrice qui est une manière suprême d'être un Autre/l'Autre. Une nuance apparaît pourtant chez Cioran dès ses premières œuvres, qui distingue entre *celălalt* și *altul* et qui est intraduisible: „Mai ești tu însuți?Nu-ți zvâcnesc tâmplele de teamă contrară? Ești *altul,* ești *altul*.../Cu ochii pierduți spre *celălalt* în melancolia neprihănită a parcurilor." „Despre orice – și-n primul rând despre singurătate – ești obligat a gândi negativ și pozitiv *în același timp (Amurgul gândurilor/Le crépuscule des pensées,* 1940, souligné dans le texte). *Altul* c'est, dans l'interprétation que je propose, cet autre multiplié („ești obligat a gândi negativ și pozitiv *în același timp")* et impersonnalisé qui agit dans le plan auctorial. *Celălalt* marque la différence entre deux individus, mais on pourrait y voir aussi – pourquoi pas, vu ce jeu de miroirs dont je parlais tout à l'heure – une autre manière d'être de ce même moi impersonnalisé dans l'acte créateur.

Les exemples les plus spectaculaires abondent dans ce même sens: „Le sens psychologique est l'expression d'une vie qui se contemple elle-même à chaque instant et qui, dans les autres vies, voit autant de miroirs; en tant que psychologue, on considère les autres hommes comme des fragments de son être propre"[2].

L'altérité se manifeste aussi par une certaine manière de perdre son moi, de se perdre dans quelque chose d'autre, de devenir quelque chose d'autre, comme il arrive notamment dans les moments

1 *Précis de décomposition,* Gallimard, Paris, 1995, p. 68.
2 *Sur les cimes du désespoir,* in Cioran, *Œuvres,* Gallimard, Paris, p. 101.

privilégiés où l'on écoute de la musique: „Je suis ravi et défaille de joie devant le mystère musical qui repose en moi, qui projette ses reflets en ondes mélodieuses, qui me désagrège et réduit ma substance à un rythme pur. J'ai perdu la substantialité, cet irréductible qui me donnait une proéminence et un contour, qui me faisait frémir devant le monde et me sentir abandonné dans une solitude mortelle; et je suis parvenu à une immatérialité douce et rythmée, où chercher encore le moi n'a plus aucun sens, parce que la *mélodisation,* ma métamorphose en mélodie, en un rythme pur, m'a tiré des relativités ordinaires de la vie"[1]. Mais perdre son identité en devenant autre chose c'est, à un autre niveau, retrouver la vraie identité (du moins dans l'instant): „L'extase musicale est un retour à l'identité, à l'originel, aux premières racines de l'existence"[2].

Cioran insiste, et nous avec lui: de telles expériences totales de l'altérité ne sont données qu'à ceux qui „peuvent vivre de manière absolue dans l'instant". Il faut „ne pas vivre les instants comme des problèmes, mais comme des réalisations absolues; vivre à chaque instant comme si nous vivions quelque chose de définitif, sans commencement ni fin". Cette „réalisation absolue dans l'instant" est le mécanisme à travers lequel on peut comprendre la qualité totale, absolue de l'altérité cioranienne. Plonger dans cette totalité, devenir cette totalité c'est devenir soi-même Dieu: „Au plus profond de soi, aspirer à être aussi dépossédé, aussi lamentable que Dieu"[3]. „Comment ne pas se prendre pour Dieu", dit encore Cioran. „Toutes les solitudes ne sont-elles pas musicales et sonores? Ne doivent-elles pas aussi nous chanter la gloire d'être seuls au point de vouloir être le tout?"[4]. Et encore: „Limites de l'extase: se croire seulement Dieu.../ Une divinité en larmes"[5], ce qui nous renvoie au grand „anonymat", terme fréquemment utilisé par Cioran, qui y aspire. Mais cette altérité ne lui suffit pas, elle doit être l'altérité de l'altérité: il faudrait „rebâtir ni plus ni moins le monde dans sa totalité, changer allègrement de démiurge, s'en remettre en somme à un *autre* créateur"[6]. S'identifiant à sa propre mort, c'est toujours à cet

---

[1] *Le livre des leurres, ibidem,* p. 114, souligné dans le texte.
[2] *Ibidem,* p. 115.
[3] *De l'inconvénient d'être né, ibidem,* p. 1274.
[4] *Le livre des leurres, ibid.,* p. 153.
[5] *Ibidem,* p. 181.
[6] *Le mauvais démiurge, ibidem,* p. 1178, souligné dans le texte.

anonymat que Cioran parvient: „Cessant de vivre en fonction d'un moi, je laissais à la mort la latitude de m'asservir; aussi bien je ne m'appartenais plus. Mes terreurs, mon nom, elle les portait, et, substituée à mes regards, elle me faisait apercevoir en toutes choses les marques de sa souveraineté (...) Irresponsable, aux antipodes de la conscience, je finis par me livrer à l'anonymat des éléments, à l'ivresse de l'indivision, tout décidé à ne plus réintégrer mon être ni à redevenir un civilisé du chaos“[1].

L'impersonnalisation créatrice en tant qu'altérité y touche à ses limites ultimes. Elle y est „ensorcellement“, elle y est aussi dissolution suprême dans l'être: „Qu'il est malaisé de se *dissoudre* dans l'Être!“[2] Chez Cioran plus que chez nul autre créateur peut-être (je ne saurai lui opposer, de ce point de vue, un autre cas), l'altérité est multiforme. Dans le même contexte, il veut être autre jusque dans sa mort: „Cependant nous devons apprendre à penser contre nos doutes et contre nos certitudes“ – y a-t-il d'altérité plus totale? – „contre nos humeurs omniscientes, nous devons surtout, en nous forgeant une *autre* mort, une mort incompatible avec nos charognes, consentir à l'indémontrable, à l'idée que quelque chose existe...“[3].

Par de tels textes, Cioran est le penseur total, parce que concret, autant dire un poète. Lorsqu'il envie le végétal, qu'est-il d'autre sinon poète, car c'est les poètes qui sont sensibles à ce type d'altérité (maint exemple le prouve): „Il y a quelque chose de sacré dans tout être qui ne sait pas qu'il existe, dans toute forme de vie indemne de conscience. Celui qui n'a jamais envié le végétal est passé à côté du drame humain“[4]. Car tout s'inscrit dans cette contradiction, qui est la contradiction foncière du poète, et où il faut voir l'origine de toute altérité: „L'homme ne peut se passer de rien; l'homme peut se passer de tout. La contradiction sera résolue quand il se passera de lui-même“[5]. L'„individualisation“ relève d'un pur hasard: „En prenant conscience de son insignifiance, le moi se volatilise avec les vapeurs de la désolation. Que reste-t-il alors du hasard de l'individualisation?“[6].

---

[1] *La tentation d'exister, ibidem*, p. 966.
[2] *Ibidem*, p.970, souligné dans le texte.
[3] *Ibidem*, souligné dans le texte.
[4] *La chute dans le temps, ibidem*, p. 1154.
[5] *Le livre des leurres, ibidem*, p. 245.
[6] *Le crépuscule des pensées, ibidem*, p. 407.

L'altérité chez Cioran, existentielle, linguistique, scripturale: un champ que l'on commence à peine à explorer.

„Suicide, sainteté, vice" vs. „acte créateur"

J'essaie de réfléchir, avec les moyens qui sont les miens, au couple antinomique immanence / transcendance dans l'œuvre de Cioran. Lorsque je dis: „les moyens qui sont les miens", je pense notamment aux moyens de quelqu'un qui s'est formé comme spécialiste en matière de littérature française (avec une vue plus marquée sur la littérature française du XX-ème siècle) et de poïétique/ poétique (ce qui, selon Valéry, est synonyme de théorie des formes littéraires).

Pour être plus explicite: cette formation m'a amenée à commencer et à poursuivre ma réflexion dans deux directions: 1. La pensée existentialiste, comme philosophie non systématique, pensée très présente aussi dans la littérature française; la poïétique / poétique lue – et cela n'est pas si impossible que l'on puisse croire – à travers cette grille: immanence / transcendance, démarche qui a toutes les chances de s'ouvrir non pas seulement sur une description phénoménologique de l'acte auctorial ou, pour mieux dire, du comportement auctorial en acte, mais aussi vers une ontologie de l'acte créateur et de son résultat.

Les philosophes existentialistes sont à rapprocher de Cioran non seulement par leur refus de tout système, mais aussi par beaucoup de „thèmes" qui parfois s'expriment par des syntagmes identiques, tels: „absurde", „néant", „angoisse", „mort", „maladie", „ennui", „solitude", „déréliction", „connaissance de soi" („par le vécu immédiat"), „condition de l'homme", „héroïsme" (de celui qui la dépasse), „conscience tragique", etc. Ce rapprochement comporte pourtant une difficulté, qui, dans l'occurrence, n'est pas incontournable: la pensée existentialiste est presque automatiquement vue ou comme athée, ou comme pensée qui croit dans l'existence de Dieu. Dans le cas de Cioran, cette séparation ne fonctionne pas, elle ne vaut rien, étant donné le caractère paradoxal de l'œuvre de Cioran, qui affirme tout en niant, qui nie tout en affirmant l'existence de Dieu, avec lequel il a une relation contradictoire. On pourrait peut-être

dire que l'homme, selon Cioran, selon *un certain Cioran plutôt,* est placé non pas dans une transcendance, non pas dans une immanence, non pas dans les deux à la fois (dans ce cas-là on le retrouve pourtant souvent), mais dans un espace intermédiaire, ce qui pour Cioran veut dire qu'il s'agit de quelqu'un qui doit tout le temps choisir, au lieu de rester dans l'antinomie elle-même, dans l'antinomie qui unifie: „Tragedia omului este de a nu putea trăi în, ci dincolo sau dincoace. De aceea el nu poate vorbi decât de triumfuri şi de înfrângeri, de câştiguri şi de pierderi, şi de aceea nu poate trăi în lume, ci se zbate zadarnic între rai şi iad, între înălţări şi prăbuşiri" *(Cartea amăgirilor).*

Mais ces deux directions de recherche, disons plutôt ces deux champs de recherche, par moi invoqués, peuvent fusionner – ils fusionnent en fait – dans des textes comme il y en a beaucoup chez Cioran (et qui parfois nous obligent à des associations avec des textes de Heidegger, tels ceux sur l'origine de l'œuvre d'art, ou de Camus, sur la création de l'homme absurde).

Une première remarque: Cioran établit très souvent une analogie entre les saints et les poètes, conception et procédé qui réalisent mieux que nul autre, avec un impact extrêmement fort, cette fusion entre une sensibilité, muée en pensée, existentialiste, et une poïétique/poétique. Ce qui plus est, on a dans de tels textes une fusion entre le profane et le sacré, entre l'art et ce qui n'est pas l'art: „Sfinţii sunt mai banali decât poeţii, deşi fac fapte mai extraordinare decât ei [...] În detaşarea cea mai mare, un sfânt este un cetăţean, faţă de un poet în cea mai vulgară împrejurare... Un Baudelaire rivalizează cu Sf. Ioan al Crucii şi un sfânt în germene ca Rilke, cu nu importă care sfânt... Genialitatea este o tragedie în formulă, sigură şi practică" *(Cartea amăgirilor).*

De tels textes non seulement situent le poète, par une sorte de contamination analogique, dans l'espace d'une transcendance, mais cet espace – celui où évolue le poète – est plus marqué en tant qu'espace d'une transcendance que celui où est placé le saint. On a aussi déjà ici ce qui va devenir une récurrence à travers laquelle on reconnaît toujours l'intensité du vécu dans la transcendance: la folie, la déraison, le manque de critères: „A fi nebun *în numele* a ceva nu-i mare lucru. Nu apelează toţi sfinţii la iubire şi la suferinţă pentru a-şi scuza nebuniile? Poeţii nu fac apel la nimic şi la nimeni." *(Cartea*

amăgirilor). Il est vrai que l'on pourrait invoquer pourtant ici l'argument et le critère de l'œuvre: le poète est tel qu'il est au nom de l'œuvre, en vue de l'œuvre.

Ce texte s'éclaire peut-être si on le lit en parallèle avec un autre, tiré du *Précis de décomposition:* „Le poète seul prend responsabilité du *je,* lui seul parle en son propre nom, lui seul a le droit de le faire... La poésie s'abâtardit quand elle devient perméable à la prophétie ou à la doctrine: la mission étouffe le chant, l'idée entrave l'envol".

Et pourtant, dans le même *Précis de décomposition,* un autre Cioran, l'un des nombreux Cioran qui se dit soi-même, tel qu'il est dans l'instant, comme moi du fragment, verra dans la démarche de l'artiste une manière de fuir la vérité ultime, en dernière instance une thérapie qui rend la vie possible, supportable: „Ne tirent les dernières conséquences que ceux qui vivent hors de l'art. Le suicide, la sainteté, le vice – autant de formes de manque de talent. Directe ou travestie, la confession par la parole, le son ou la couleur arrête l'agglomération des forces intérieures et les affaiblit en les rejetant vers le monde du dehors. C'est une diminution salutaire qui fait de tout acte créateur un facteur de fuite".

Cette thérapie que devient l'art dans les textes de ce genre – qui, eux aussi, sont nombreux –,situe l'artiste, cette fois-ci, dans un espace moins marqué en tant que transcendant que celui où se situent le saint, le vicieux, le suicidaire, trois catégories de non artistes qui vivent et qui meurent, en équilibre (très précaire) sur une limite qui les projette dans une transcendance.

On pourrait essayer de transcrire cette perception de Cioran dans d'autres termes: le tissu (la texture, le texte) de l'œuvre, au fur et à mesure qu'il est fait par l'artiste, progresse patiemment, laborieusement, dans une immanence qui obéit à ses propres lois spécifiques, en conquérant petit à petit un espace dont est exclue toute transcendance. Je m'inscris ici notamment dans la perspective de Derrida, mais, somme toute, toutes les poétiques actuelles sont imbues de cette idée d'immanence textuelle. Dans ce contexte, si l'on veut parler de transcendance, on se reportera au lecteur, à l'instance qui, par la lecture, ouvre l'immanence du texte vers un ailleurs (dans les deux sens: un ailleurs qui préexiste au texte, un ailleurs qui suit au texte).

Retenons donc cette conclusion provisoire: par un „oui“ et par un „non“ alternés, Cioran confère à l'art tantôt le rôle suprême d'éveiller la conscience et de la mettre en état de vivre dans le transcendant, tantôt le rôle de simple thérapie qui protège l'artiste contre la folie et le suicide.

L'*„éveil“*, concept-clé qui revient chez Cioran, est mis en relation paradoxale avec la lucidité capable de percevoir au plus haut degré l'*„irréalité“:* „Cette exigence de lucidité fait songer au degré d'éveil que suppose toute expérience spirituelle, et qui sera déterminée par la réponse qu'on donnera à la question capitale: Jusqu'où êtes-vous allé dans la perception de l'irréalité?“ *(Exercices d'admiration,* l'essai sur Valéry)

Il y aurait une quête „en deçà de l'absolu“, telle qu'on la retrouve chez Valéry, et une autre quête, „en vue de l'absolu“, qui est celle des mystiques. D'après Cioran, et dans le cas de Valéry, et dans le cas des mystiques (remarquez, de nouveau, l'existence de ce parallèle: le saint, l'artiste), il s'agit d'une conscience exacerbée, qui veut se libérer de ses illusions. Ceux qui conçoivent la lucidité *„pour elle-même“*, comme Valéry, et ceux qui appartiennent à la même série typologique que lui, sont des mystiques *„bloqués“*, parce qu'ils refusent de *„donner un contenu“* à leur lucidité, à viser à travers elle le salut, dans la conviction qu'une telle action la dépasse. D'après Cioran, ce type d'artiste, représenté par Valéry, l'artiste qui a fait une idole de son esprit et qui a exercé et développé sa lucidité uniquement pour se contempler soi-même, reste définitivement „bloqué“ en-deçà de l'absolu, en deçà d'une transcendance, ne peut pas dépasser une certaine limite. Et cela, parce qu'il a „bloqué“ „tout ce qu'il pouvait y avoir en lui d'irréfléchi“ – dit Cioran, en associant encore une fois, comme nous l'avons déjà vu, irréflexion, déraison, folie, à un vécu dans l'absolu. C'est que, pour débloquer la voie, Valéry aurait dû pénétrer dans ses propres profondeurs, dans les profondeurs de son être, pour y remuer tout ce qu'il y avait *d'„insensé“*.

Cioran constate: „Ce qui devait le séduire chez Mallarmé c'était l'*insensé“*. Dans la vision de Cioran, Mallarmé se situe à l'autre pôle – curieusement, n'est-ce pas? car son écriture est tout aussi calculée, et même plus, que celle de Valéry –, parce que sa manière de se rapporter à l'absolu est différente, voire opposée. De Mallarmé

on ne saurait plus dire que c'est un mystique bloqué, parce que sa quête se situe non pas „en deçà de l'absolu", mais „*en vue*" de l'absolu, car elle poursuit un projet démesuré et fou: créer une œuvre qui „*concurrence* le monde", créer le Livre, dans la conviction „qu'il n'y en a qu'un".

C'est Mallarmé – d'ailleurs emblématique pour toute une série typologique – qui s'ouvre vers l'univers tout entier, qui s'impersonnalise de manière absolue, en s'identifiant à tout ce qui existe (cf. sa fameuse lettre: „Je ne suis plus Stéphane que tu savais, mais une voix impersonnelle à travers laquelle c'est l'univers tout entier qui parle").

Dans des contextes assez nombreux, quoique plutôt diffus, on trouvera aussi chez Cioran cette exaltation de l'altérité en tant qu'impersonnalisation de l'artiste, du poète (dans le sens le plus large du terme), qui vit, dans l'immanence de la matière, du concret, une transcendance qui surgit à tout moment dans l'absolu de l'identification avec ce concret, avec cette matière.

En jouant un peu avec les mots, on pourrait peut-être dire que le „poète", dans ses meilleurs, dans ses plus précieux moments, réalise la performance de se projeter vers son œuvre (de „décoller", dit Proust) à partir d'une impersonnalisation à double face, que l'on pourrait nommer: l'immanence transcendante, la transcendance immanente.

Se maintenir simultanément dans un oui et dans un non („Lettre à un ami lointain")

„Un peuple représente moins une somme d'idées et de théories qu'une somme d'obsessions"

CIORAN

Dès le début, par ce texte, nous entrons dans la *monotone* (= *structurante*) ambiguïté tellement spécifique à Cioran: il nous renvoie vers un essai très libre, et pourtant aussi vers la forme plus „rigoureuse", d'un texte socio-politique. Nous nous voyons de

nouveau – car c'est ce qu'il arrive toujours, selon mon avis, lorsque nous nous voyons devant un texte de Cioran – prisonniers du piège de ce dilemme: idéologie, sociologie, philosophie, littérature?

Plus encore, cette forme libérée – en dernière instance – de toute contrainte, qu'est la „lettre" peut permettre (peut *annoncer*) la sortie de la littérature et l'installation dans une sorte de causerie plus ou moins relâchée.

Or, cette „lettre", d'*Histoire et utopie,* à la différence de celles que Cioran envoie à sa famille et à ses amis, lettres publiées ultérieurement dans les recueils de correspondance que l'on connaît, respecte les règles les plus strictes d'un texte littéraire tel que Cioran le conçoit (comme lieu où se manifestent l'ambiguïté, le paradoxe, les symétries contrastantes et imprévisibles, etc.), s'imposant à nous comme une suite de *fragments*, rattachés entre eux par une liaison quasi-invisible. Cette *lettre* n'est donc pas une vraie lettre et, quoiqu'adressée à Constantin Noica (le nom de celui-ci n'apparaît pourtant nulle part *dans le texte*), est en fait non pas un texte adressé à un particulier, mais un texte qui s'adresse à n'importe quel lecteur.

Il me paraît pourtant très intéressant aussi de discuter cette *Lettre* à partir d'une perspective qui envisage et vise un imaginaire spécifiquement roumain, imaginaire surpris dans une dimension que l'on pourrait nommer obsédante, obsédante jusqu'à l'absolue *monotonie,* dans tous les textes de Cioran. En tant que thèmes, cette perspective se constituerait de la manière suivante: la langue roumaine et son exceptionnelle „expressivité poétique"; les deux types de société dont la forte opposition est aujourd'hui encore puissamment ressentie en Roumanie: une Roumanie qui est dans un *dedans-dehors*, dans le sens qu'elle appartient aussi à l'Orient, tout en étant fortement attirée par l'Occident (dans la vision de Cioran, par la France, plus exactement par Paris), se situant dans le rapport „le centre et la périphérie", véritable obsession chez les intellectuels et artistes roumains de l'entre-deux-guerres, mais qui fonctionne avec intensité aujourd'hui encore, le mythe de l'artiste qui ne peut se réaliser que dans l'Occident, mythe qui subsiste encore aujourd'hui, mais qui a beaucoup perdu de sa force (on n'y croit plus avec la même innocence, parce que depuis les grandes réussites de Cioran, Ionesco, Eliade, Brancusi, Enesco, il n'y a plus eu rien de comparable; le paradigme Noica pourrait être une alternative dans ce contexte, mais

pourtant il ne s'est pas imposé); le mythe du paradis roumain de l'enfance („Pourquoi avoir quitté Coasta Boacii?" dira Cioran), mais assumé comme paradoxe, parce que le retour n'est plus et ne doit plus être possible (notons que Cioran ne reviendra jamais plus en Roumanie, malgré toutes les invitations pressantes qu'on lui a faites après 1990); les relations, d'une complexité contradictoire, avec la Russie et la Hongrie; libéralisme, tolérance vs. régimes tyranniques, dictatoriaux, la Roumanie se plaçant entre ces deux attitudes (l'Occident est assimilé au libéralisme, l'Orient à la dictature); l'Occident est vu comme „un univers de comptables, de bureaucrates, qui se dirige vers sa propre perte parce qu'il n'a pas su s'emparer de l'Utopie", de l'utopie communiste, dit Cioran dans sa manière spécifique, qui use d'un paradoxe, affirmant et niant à la fois (on constate encore une fois combien est „monotone", dans le bon sens du terme, l'œuvre de Cioran, car ce genre de „monotonie" n'est qu'une perpétuelle „signature de l'œuvre"). Il y a là aussi, de manière très évidente pour celui qui sait lire Cioran (pour celui qui sait déchiffrer ses „monotones" réseaux récurrents), l'occasion de faire une sorte de *mea culpa*, en refusant *toute* utopie, définie comme „bonheur imaginé", non seulement l'utopie communiste, mais aussi l'utopie fasciste.

C'est une première lecture, mais qui nous laisse une impression forte et indélébile, du moins à nous autres Roumains, qui connaissons un peu mieux la biographie de Cioran. Pourtant, si nous examinons le texte d'une manière plus technique, en maintenant par rapport à lui une nécessaire distance, son *ambiguïté* omniprésente nous saute encore une fois aux yeux.

Nous nous trouvons tout d'un coup confrontés à un nouveau type de lecture, qui nous situe dans une sorte *d'atemporalité* et qui nous dit que, malgré la présence de quelques nuances qui sont à l'avantage de la société „libérale", occidentale, à l'avantage de l'histoire et non pas de l'utopie („Toutes les sociétés sont mauvaises, mais j'ai choisi celle-ci parce que je sais distinguer entre les nuances du mal"), si nous regardons l'ensemnble à partir d'un autre niveau, les différences s'effacent, parce que, d'après Cioran, tout est vanité et néant.

Mais cette lecture est aussi la mienne, celle que je vous propose avec insistance, car le texte de Cioran, dans son être concret, se

maintient simultanément dans un *oui* et dans un *non* (non pas entre un *oui* et entre un *non*), qu'il nous invite indéfiniment, de manière *monotone*, à percevoir et à assumer comme Tout unifié par cette contradiction essentielle, fondatrice: „Miracle qui n'a rien à offrir, la démocratie est à la fois le paradis et le tombeau d'un peuple". Et pourtant, se demande Cioran, „si le Sud-Est ne serait qu'horreur, pourquoi, lorsque nous le quittons et allons vers l'autre côté du monde, nous sentons comme une sorte de chute – admirable, il est vrai – dans le vide?"[1]

---

[1] Cioran, *Histoire et utopie,* Gallimard, 1960, p. 49.

„LE ROUMAIN CIORAN, LE PLUS GRAND STYLISTE FRANÇAIS DU XX-e SIÈCLE“

L'idée de cet essai m'est venue tout naturellement un jour, à partir de l'un des clichés les plus usés – et à la fois les plus fondateurs d'une universelle célébrité – que j'ai re-lu dans une importante revue littéraire française, cliché produit par le contexte culturel français: „Le Roumain Cioran, le plus grand styliste français du XX-e siècle“.

Explorer ce cliché est devenu pour moi une véritable obsession, au moins pour quatre raisons. La première, et probablement la plus importante car elle a fonctionné comme un primum movens: j'ai traduit deux livres de Cioran (*Précis de décomposition* et *La chute dans le temps*), du français en roumain, ce qui m'a obligée d'affronter d'une manière toute particulière, c'est-à-dire dans sa matérialité même, le fameux *style* de Cioran, de le re-créer de toutes pièces en quelque sorte, et, me disais-je, mais j'avais tort, ce que j'ai petit à petit deviné par la suite, dans une langue qui avait été celle des premiers cinq livres publiés par Cioran en Roumanie avant son départ définitif pour la France.

Ce faisant, j'ai découvert peu à peu la présence intense d'un style, son caractère concret et incontournable, mais aussi que j'avais à faire à l'un de ces cas exemplaires (tel celui de Flaubert), où le style devient écriture.

La deuxième raison: chaque fois que je rençontrais le cliché en question, je trébuchais sur sa formule, car malgré sa triomphante clarté apparente, je la trouvais assez obscure. „Le plus grand styliste“ – qu'est-ce que cela voulait dire au juste?

La troisième raison: j'aime déconstruire les clichés littéraires, cette opération aboutit toujours à d'importantes découvertes, elle renouvelle d'heureuse manière nos idées reçues sur tel ou tel auteur.

Enfin, la quatrième raison: j'ai toujours été très sensible au fait que tout en proclamant l'excellence du style de Cioran, on ne l'analyse (presque) jamais, on n'y regarde jamais d'un peu plus près et on préfère se cantonner dans ce qu'on nomme „la pensée" ou „les idées" de Cioran, en faisant de règle appel à la biographie de Cioran, opération réductrice (qui débouche forcément sur un radicalisme idéologique voire politique) à laquelle on soumet un texte qui se refuse – de par son statut très marqué en tant qu'artistique – à une *seule* lecture.

À ces quatre raisons, qui concernent le plus immédiatement possible la „réception" de Cioran, telle qu'elle est faite en France, mais surtout en Roumanie, s'ajoute une autre, à savoir la relecture que j'ai faite d'un texte de Barthes), „Qu'est-ce que l'écriture?", publié dans *Le degré zéro de l'écriture,* il y a plus de quatre décennies, mais qui n'a rien perdu de sa pertinence. Barthes y propose une possible définition de ces concepts – style, écriture –, auxquels on fait appel beaucoup, mais qui ne sont pas (chose assez curieuse) suffisamment définis dans cette perspective qui nous intéresse, celle d'une „critique nouvelle" (concept opposé à celui de „critique traditionnelle"). La théorie de Barthes aurait à mon avis beaucoup de chances à faciliter l'approche de ce qu'on nomme „le style de Cioran", étant donné le cas très particulier de cet auteur qui *excelle à écrire dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle* et qu'il a apprise à un âge où la règle dit qu'on n'est plus capable d'une telle performance.

Selon Barthes, il y a d'une part la langue, „corps de prescriptions et d'habitudes commun à tous les écrivains d'une époque"; la langue est „comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir". La langue „enferme toute la création littéraire, à peu près comme le ciel, le sol et leur jonction dessinent pour l'homme un habitat familier". Elle, la langue, est „l'aire d'une action, la définition et l'attente d'un possible", „réflexe *sans choix*" (le cas de Cioran pourtant se soustrait à cette règle, puisqu'il *a choisi* la langue dans laquelle il écrit et est institué comme „le plus grand styliste français"! – n.n.),

„propriété indivise des hommes et non pas des écrivains". La langue est donc *„en deçà* de la Littérature"[1].

Mais il y a, d'autre part, toujours selon Barthes, le style. Lui, il est *„presque au-delà de la Littérature: des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art"*. „Sous le nom de style se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur". Le style est „le produit d'une poussée, non d'une intention". „Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire". Il est „la transmutation d'une humeur". Et Barthes d'ajouter: „Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire du pacte qui lie l'écrivain a la société". Langue et style sont des „forces aveugles", tandis que l'écriture est „la réflexion de l'écrivain sur l'usage de sa forme et le choix qu'il en assume. Placée au cœur de la problèmatique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est „le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage", un choix fait „sous la pression de l'Histoire et de la Tradition". Le problème c'est que l'on a la liberté de choisir, mais le choix est quasiment impossible (l'écrivain a toujours cette impression, car il y a toujours „la rémanence obstinée venue de toutes les écritures précédentes" et du passé même de la propre écriture de l'auteur en question).

On pourrait donc essayer d'analyser l'œuvre de Cioran en prenant pour modèle le schéma que je viens de retracer d'après Barthes: langue, style, écriture, la première en deça, le deuxième presque au-delà, la troisième au cœur même de la littérature. Une telle analyse pourrait au moins nous sortir de l'impasse où nous nous trouvons lorsque nous parlons de Cioran comme du plus grand styliste de la littérature française contemporaine, tout en privilégiant à chaque fois une approche philosophique voire idéologique, le plus souvent appuyée aussi sur des arguments biographiques.

Mais elle pourrait nous sortir aussi d'une autre impasse, cette fois-ci spécifiquement littéraire. Dans le contexte culturel français

---

[1] Cf. *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, 1972, „Qu'est-ce que l'écriture?", pp. 11–17, *passim*, pour les citations antérieures et pour celles qui suivent.

où l'on doit se placer, le syntagme „le plus grand styliste" appliqué à Cioran a une connotation qui renvoie – étant donné le caractère *apparemment* très classique de son style – aux grands moralistes français du XVII-ème siècle, notamment à La Rochefoucauld. Or, une telle association, faite dans les termes qu'elle suppose habituellement – Cioran écrivant „à la manière de" –, ne justifierait nullement ni le syntagme en question (car on ne peut être „le plus grand styliste" en écrivant „à la manière de" quelqu'un qui l'est), ni l'importance de l'œuvre de Cioran, les territoires immenses qu'elle est en train de conquérir.

Il faut donc regarder avec attention – puisqu'on dispose maintenant d'une théorie de la littérature renouvelée – si ce qu'on nomme grosso modo „style" chez Cioran ne correspondrait plutôt à ce que les poétiques modernes – celle de Barthes en l'occurrence – entendent par écriture. Pour Barthes, l'écriture est avant tout *un choix*, tandis que le style est toujours là, il est un *datum*. Or, le cas de Cioran est sous ce rapport d'une évidence exemplaire, car en quittant le roumain pour le français il fait un double choix, une langue et une écriture, et il renonce deux fois également à ce qui était pour lui un *datum,* une langue et un style.

Ce choix, il le rend explicite par mainte déclaration: le français lui apportera les structures précises, nettes, dépouillées, claires auxquelles il aspire et qu'il oppose aux structures du roumain, langue aux „imprécisions suggestives". Cioran croit beaucoup au génie d'une langue, à ce qu'une œuvre est forcément ce qu'elle est aussi parce qu'elle est écrite dans telle langue et pas dans telle autre: „Ce livre (*Sur les cimes du désespoir*, écrit en roumain – *n.n.*) explosif et baroque est difficilement traduisible en français. En revanche, une traduction très réussie vient d'être faite en allemand, car cette langue se prête mieux que le français aux imprécisions suggestives du roumain"[1].

Mais ce qu'il quitte en quittant une langue (le roumain), Cioran le reprend en en choisissant une autre (le français) qu'il peut mieux contrôler (dans un sens assez paradoxal), aidé par les structures mêmes de la langue en question, mais aussi par la distance qui ne

---

[1] Cioran, *Entretiens* avec Sylvie Jaudeau, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1990, p. 10.

sera jamais abolie (car elle ne saurait l'être) entre cet auteur devenu emblématique pour le style français et cette langue française qu'il emploie et qui ne deviendra jamais (car elle ne saurait jamais le devenir) sa langue maternelle.

À partir de telles prémisses, Cioran fera un nouveau choix essentiel, en inventant une *écriture* qui lui appartient en propre et qui est par excellence une écriture de l'ambiguïté. Les „imprécisions suggestives" du roumain, qui allaient dans le sens d'un style qui était un datum – si l'on accepte les prémisses théoriques du modèle proposé par Barthes –, et que Cioran ne pouvait pas dompter dans ce qu'il avait d'„explosif" et de „baroque", sont maintenant mieux contrôlées – car Cioran n'y renonce pas, bien au contraire. Sous l'apparence (et le couvert) d'un „style" (en fait, suivant notre terminologie, d'une „écriture") „classique", le style ou plutôt l'écriture d'un La Rochefoucauld par exemple, il institue le règne de l'ambiguïté absolue, absolue parce que minutieusement et rigoureusement contrôlée. Ce contrôle, la langue française, avec ses exigences soumises à des normes avec lesquelles on ne peut pas transiger, le permet bien davantage que le roumain.

L'écriture fragmentaire, avec toutes ses métaphores miroitantes, qui disent tantôt oui et tantôt non en répondant à la même question sous-jacente, les métaphores construites sur des paradoxes et qui misent sur un effet d'imprévisible, l'ironie multipliée et la litote comme sources elles aussi de lecture plurielle, construisent laborieusement cette écriture de l'amibiguïté si puissamment spécifique à laquelle on reconnaît tout de suite un texte de Cioran, que ce soit l'un de ses essais, l'une de ses „lettres" ou une page des *Cahiers*.

C'est, à n'en pas douter, cette écriture suprêmement ambiguë, choix suprême de Cioran, qui ne finit pas de provoquer – chose d'ailleurs calculée d'avance, *voulue* par Cioran – chez ses lecteurs, les réactions et les interprétations les plus opposées, et les plus passionnées.

AMBIGUÏTÉ ET CLASSICISME

Un paradoxe de l'écriture de Cioran

J'ai cité quelque part, et je le cite encore une fois ici, ce texte de Cioran: „Une traduction est mauvaise quand elle est plus claire, plus intelligible que l'original. Cela prouve qu'elle n'a pas su en conserver les AMBIGUÏTÉS et que le traducteur a *tranché:* ce qui est un crime"[1].

Si l'on met en relation ce texte avec d'autres textes où Cioran réfléchit sur la langue roumaine et la langue française, comparées l'une à l'autre, et, de nouveau, sur la traduction et le traducteur, dont il dit, dans sa manière toujours surprenante: „Je mets un bon traducteur au-dessus d'un bon auteur", on est en mesure d'affirmer au moins deux choses: 1. aucune traductologie ne devrait ignorer les éléments (appartenant à son domaine) proposés par Cioran, éléments extrêmement vivants, extrêmements surprenants, participant à une construction très convaincante en tant qu'assertions métaphoriquement exprimées; 2. la réflexion sur la traduction est, chez Cioran, une réflexion implicite sur sa propre écriture.

Je voudrais insister un peu sur ce deuxième aspect. Si l'on envisageait toute l'œuvre de Cioran en tant qu'acte – métaphoriquement parlant – d'autotraduction (dans le sens qu'on élargirait le plus possible les dimensions du concept d'autotraduction, le domaine qu'il peut recouvrir), nous pourrions mieux comprendre (peut-être parfois même en profondeur) sa démarche scripturale.

---

[1] *Cahiers 1957–1972,* Paris, Gallimard, 1977, p. 676 (le mot en italiques souligné dans le texte).

Remarquons de manière très appuyée la présence, dans notre citation, du terme „ambiguïtés“. Le bon traducteur ne „tranche“ pas, c'est-à-dire il n'opte pas pour *un* sens, il sait maintenir le texte dans son *ambiguïté,* il ne rend pas le texte plus „clair“, plus „intelligible“.

Or, cette manière de poser le problème, et de sentir sa propre création en tant que traduction, ne peut relever – loin de là – d'un mode de concevoir sa relation avec la scripturalité dans l'ordre du cloisonnement. En parlant de traduction, Cioran construit à la fois un métatexte sur sa propre œuvre (qu'il *sent* peut-être comme une autotraduction au sens le plus large du terme).

Nous sommes autorisés à émettre une telle hypothèse lorsque nous comparons des citations-clé de Cioran, écrites à des moments différents et qui figurent dans diverses parties de son œuvre. Une de ces citations, „C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris“, que j'ai rencontrée à plusieurs reprises, comme je l'ai déjà montré, et qui peut décontenancer beaucoup de lecteurs, propose sur le mode le plus décidé (pour ne pas dire „le plus choquant“) une poïétique/poétique de l'ambiguïté, pratiquée et cultivée assidûment, jusqu'à des limites extrêmes. Même si dans les microcontextes auxquels nous nous référons (les textes sur Valéry et sur Joseph de Maistre du livre *Exercices d'admiration)* le mot *ambiguïté* n'existe pas, il existe, *et dans une position forte,* dans le texte des *Cahiers* cité par moi un peu plus haut.

Mais on peut prendre à l'appui un autre argument dans cette tentative d'approximer une poïétique/poétique de l'ambiguïté à partir de l'œuvre de Cioran (comme texte et métatexte). Il s'agit du texte où Cioran, dans la „Lettre à un ami lointain“, décrit la structure de la langue française, par opposition à la structure du roumain. Pour Cioran, les mots du français, „pensés et repensés“, „subtils jusqu'à l'inexistence“, „inexpressifs pour avoir tout exprimé“, *„effrayants par leur précision“*, sont vidés juste de leur capacité de fonctionner dans ce régime de l'ambiguïté auquel Cioran aspire (n'oublions pas que, dans sa définition la plus radicale et simplificatrice, le classicisme français, proposé comme modèle d'écriture „belle“ et „correcte“, se caractérise par sa clarté et sa rationalité (il est „clair“ et „raisonné“).

Mais il est grand temps de faire une nouvelle remarque. En changeant de langue comme écrivain, en passant du roumain au français, Cioran se proposait (peut-être consciemment, peut-être moins consciemment) d'affronter les écrivains français sur leur propre terrain, autant dire sur le terrain du français canonique, de ce „bien écrire" qui persistait encore comme un des clichés les plus forts (il fonctionne encore aujourd'hui). C'est aussi le motif pour lequel on a longtemps dit (on le dit encore) que Cioran écrit à la manière des classiques français, en ne voyant que le „matériau" (le lexique et la syntaxe) avec lequel il travaillait et non pas la nouvelle manière de combiner et de faire fonctionner ce „matériau", le *nouveau système* qu'il construisait avec cet ancien „matériau".

Je crois qu'on a très peu mis en évidence ce paradoxe de l'écriture cioranienne: une intense ambiguïté réalisée avec un „matériau" puissamment marqué en tant que véhicule d'une „clarté" proche d'un absolu, celle du classicisme français du XVII-e siècle français.

Le parc anglais et le jardin classique français

Nous citons souvent, „de mémoire", les textes de Cioran – nombreux – qui se rapportent à la traduction. Ces textes si riches de sens sont tellement invoqués qu'ils risquent de perdre, même pour nous, fervents lecteurs de Cioran, leur premier effet, fabuleux.

Je suis obsédée surtout par un fragment qui se trouve au début de l'essai *Sur deux types de sociétés* (sous-titre: *Lettre à un ami lointain),* essai qui figure dans le volume *Histoire et utopie* et où Cioran compare ce qu'on pourrait nommer la „structure" ou plutôt le „mode d'être" de la langue française, tel qu'il le perçoit onze années après avoir publié son premier livre écrit en français, *Précis de décomposition,* avec la „structure" ou le „mode d'être" du roumain. Je renvoie à ce fragment toutes les fois que je veux obliger mon interlocuteur d'accéder à une prise de conscience qui me semble extrêmement importante: les langues, même celles qui apparemment se ressemblent, ont toujours des structures (très) différentes et ces structures sont le principal obstacle, insurmontable, d'ailleurs, dans

l'absolu, mais que le traducteur réussit tant bien que mal à franchir dans le relatif. Je renvoie toujours à ce fragment écrit par Cioran à propos de son rapport au roumain et au français, parce que je crois que l'on n'a plus jamais fait – en termes métaphoriques, il est vrai, mais l'effet est d'autant plus intense, ses irradiations se propageant très loin – une comparaison si pertinente entre la langue française et la langue roumaine, comparaison qui les rapporte l'une à l'autre comme binome antinomique.

Voilà donc ce que dit Cioran, en s'adressant à „l'ami lointain", à son ami Noica: „Vous voudriez savoir si j'ai l'intention de revenir un jour à notre langue à nous, ou si j'entends rester fidèle à cette autre où vous me supposez bien gratuitement une facilité que je n'ai pas, que je n'aurai jamais. Ce serait entreprendre le récit d'un cauchemar que de vous raconter par le menu l'histoire de mes relations avec cet idiome d'emprunt, avec tous ces mots pensés et repensés, affinés, subtils jusqu'à l'inexistence, courbés sous les exactions de la nuance, inexpressifs pour avoir tout exprimé, *effrayants de précision,* chargés de fatigue et de pudeur, discrets jusque dans la vulgarité"[1] (subl. ns.).

Et il continue, dans un français qui est comme une illustration du français qu'il décrit: „Il n'en existe pas un seul dont l'élégance exténuée ne me donne le vertige: plus aucune trace de terre, de sang d'âme en eux. Une syntaxe d'une raideur, d'une dignité cadavérique les enserre et leur assigne une place d'où Dieu même ne pourrait les déloger. Quelle consommation de café, de cigarettes et de dictionnaires pour écrire une phrase tant soit peu correcte dans cette langue inabordable, trop noble et trop distinguée à mon gré!"[2] (Ce fragment nous montre, *encore une fois,* une chose dont les traducteurs de Cioran doivent toujours tenir compte: son vécu, sa pensée, son texte relèvent du paradoxe et ils doivent être toujours maintenus dans l'ordre du paradoxe. Cioran ressent son passage du roumain au français comme un véritable „rapt", mais malgré l'„écartèlement" auquel il se soumet, son choix paradoxal est définitivement fait.) Et Cioran de nous dire encore, sur le ton d'une lamentation: „Je ne m'en apperçus malheureusement qu'après coup, et lorsqu'il était

[1] Cioran, *Œuvres,* Gallimard, Paris, 1995, p. 979.
[2] *Ibidem*, p. 979-980.

trop tard pour m'en détourner; sans quoi jamais je n'eusse abandonné la nôtre, dont il m'arrive de regretter l'odeur de fraîcheur et de pourriture, le mélange de soleil et de bouse, la laideur nostalgigue, le superbe débraillement. Y revenir, je ne puis; celle qu'il me fallut adopter me retient et me subjugue par les peines mêmes qu'elle m'aura coûtées"[1].

Ces réflexions de Cioran sur la langue dont il se sépare, le roumain, et la langue qu'il vient d'adopter, le français, vues, l'une, comme la langue de l'ordre et de la rigueur la plus contraignante, l'autre comme une langue caractérisée par un „superbe débraillement", nous fournissent les meilleurs arguments pour une approche théorique et pratique qui met en œuvre le paradoxe d'une possible/impossible traduction: la traduction est toujours „fidèle"/ „infidèle", dans le sens qu'elle est frappée par le péché originel de la différence de structure qui existe entre les langues, différence qu'on ne saurait dépasser qu'en lui opposant le paradoxe „fidèle"/ „infidèle" que je viens d'invoquer.

Par ailleurs, si nous corroborons tout cela avec d'autres textes de Cioran, nous constatons que pour celui-ci l'adoption du français (vécue par lui comme une illumination) est synonime du passage à un état d'ordre et de rigueur cartésiens dans son mode même de penser et d'écrire. La langue française et la langue roumaine sont ressenties par Cioran comme deux moules: l'un, propice au „délire", l' autre, favorisant l'autocontrôle et le côté rationnel. L'option pour le français a donc, dans le cas de Cioran, d'importantes réverbérations existentielles, qui accompagnent le processus scriptural sur tout son trajet.

„C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris"

Je me propose d'avancer un peu plus dans ma réflexion – devenue en quelque sorte obsessionnelle – sur l'écriture de Cioran en tant qu'écriture de l'ambiguïté, telle que j'ai déjà essayée de la décrire dans quelques-uns de mes textes antérieurs. C'est une réflexion qui se veut à la fois partie intégrante d'une théorie générale de la

---

[1] *Ibidem*, p. 980.

littérature, autant dire d'une poïétique/poétique, par un mouvement inductif-déductif, qui part du texte cioranien et qui revient à lui, la mise d'une telle entreprise étant double: la littérature définie dans sa spécificité par le concept d'ambiguïté – cf. Jakobson, cf. Eco –, le texte de Cioran défini dans sa spécificité en tant que texte *littéraire* par ce même concept d'ambiguïté. Et pourtant, ma mise ultime serait encore celle de trouver des arguments suffisamment forts du point de vue théorique pour identifier, exhiber, faire valoir ce côté littéraire de l'œuvre de Cioran que beaucoup de ses exégètes ont la tendance d'occulter le plus souvent, soit fascinés par le côté biographique (ce qui entraîne des spéculations – qui manquent de vraie pertinence par rapport à l'œuvre – à propos des idées politiques et autres de Cioran l'homme), soit uniquement préoccupés par le côté philosophique de l'œuvre d'un auteur qui est incontestablement l'un des penseurs les plus importants de notre époque.

L'essai de Cioran *Valéry et ses idoles* est – je le constate – un de ces lieux privilégiés entre tous qui stimulent ma réflexion sur la littérarité du texte cioranien. Publié en 1970, on peut le lire et je l'ai lu – comme on peut d'ailleurs le faire avec tous les essais inclus dans le livre *Exercices d'admiration* – en tant que métatexte relatif à l'œuvre de Cioran lui-même. À commencer par le premier paragraphe, aussi spectaculaire, aussi truffé de marques métatextuelles que n'importe quel autre. Dès la première phrase: „C'est un véritable malheur pour un écrivain que d'être compris"[1], on sait, on a l'évidence qu'en parlant de Valéry, Cioran parle de lui-même, et que le cas Valéry est une bonne occasion pour lui de réfléchir – même malgré lui – sur son propre cas. Il y a dans cet *incipit* un accent de vérité et de sincérité qui convainc plus que toute démonstration, quoi qu'il contienne – ou peut-être justement parce qu'il contient – une série d'affirmations faites pour surprendre, Cioran procédant à coups de paradoxes. Car quoi de plus étonnant, de plus choquant que de lire que pour un auteur il n'y a rien de plus malheureux que d'être compris? En même temps, l'affirmation est pleinement assumée et, en dépit de l'expression impersonnelle, elle nous frappe de plein fouet, comme un aveu fait à la première personne, qui sous-entend une ambiguïté délibérément construite par Cioran lui-même. Nous

[1] Cioran, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995, p. 1560.

sentons que cette phrase s'applique à toute l'œuvre de Cioran, et que toute cette œuvre est faite de manière à se découvrir et à se cacher à la fois, de jouer sans cesse à cache-cache avec un lecteur infiniment ébloui et perplexe et qui, à maintes reprises, croit avoir enfin *compris,* pour de nouveau et de nouveau constater qu'il n'en est rien et qu'une fois de plus il s'est trompé lorsqu'il a eu la naïveté de se dire qu'il détenait enfin *une* vérité sûre et certaine, la vérité – tout court – de l'œuvre de Cioran.

Mais la suite de ce premier paragraphe sur Valéry nous surprend peut-être encore plus par la façon dont Cioran déplace les accents: Valéry n'était ni „simple“, ni „pénétrable“, loin de là, dit Cioran, mais „il a été compris, de son vivant et depuis“, parce qu'il „a eu l'imprudence de fournir trop de précisions et sur soi et sur son œuvre, il s'est révélé, dénoncé, il a livré mainte clef, dissipé pas mal de ces malentendus, indispensables au prestige secret d'un écrivain: au lieu de laisser aux autres la besogne de le deviner, il l'a assumée lui-même; il a poussé jusqu'au vice la manie de s'explique“[1]. Les accents sont mis maintenant non plus sur l'œuvre elle-même – comme on avait pu le supposer en lisant la première phrase –, mais sur le métatexte que l'auteur (Valéry en l'occurrence) peut construire par rapport à son œuvre, en *l'expliquant,* en *s'expliquant.* Or, il y a ici un malentendu fondamental, dont Cioran ne se rend pas compte ou ne veut pas se rendre compte: Valéry ne s'explique pas sur son propre texte, notamment sur sa propre poésie, bien au contraire, il dit à ceux qui lui demandent des éclaircissements là-dessous que ses vers ont le sens que le lecteur leur donne et que le poème est (je continue à citer de mémoire) un appareil que l'auteur fabrique afin que le lecteur puisse l'utiliser à son gré. Le métatexte de Valéry concerne son propre *faire* et vise à mettre en place, à instituer une poïétique, une science du rapport qui s'établit entre l'auteur qui fait et l'œuvre qui est en train de se faire, rapport biunivoque s'il en est. Valéry ne veut pas, loin de là, fournir au lecteur „des précisions et sur soi et sur son œuvre“, il veut, lui, construire une théorie du faire artistique à partir d'un éclaircissement qui ne concerne que lui, au moins tout d'abord. Le lecteur est laissé de côté, parce qu'il ne trouve pas de place entre cette théorie qui concerne finalement toutes

[1] *Ibidem.*

les œuvres, et cet éclaircissement qui est tout individuel (l'évidence, la révélation, l'illumination, l'épiphanie que certains auteurs peuvent vivre par rapport à leur faire artistique – en l'occurrence, je pense notamment aux *Cahiers* de Valéry). Il est bien curieux que Cioran ait pu confondre les deux plans et qu'il soit ainsi tombé dans ce piège – ou bien, comme je l'ai déjà dit, peut-être s'y est-il laissé tomber de plein gré.

De toute façon, Cioran surprend un aspect fondamental de l'activité de l'exégèse valéryenne, à savoir qu'elle a une prédilection pour ce qu'on peut nommer le côté métatextuel de l'œuvre de Valéry: „La tâche des commentateurs devait s'en trouver singulièrement allégée: en les initiant d'emblée à l'essentiel de ses préoccupations et de ses gestes, il les invitait moins à une rumination sur son œuvre que sur les propos qu'il a tenus sur elle“[1]. Cioran semble ne pas trop aimer ce déplacement du regard critique de l'œuvre proprement dite vers „les propos que [l'auteur] a tenus sur elle“. Nous rencontrons ici un Cioran – est-ce que j'oserai le dire? – un peu désuet, qui sépare d'une manière très nette le texte littéraire proprement dit et ce qu'on nomme le métatexte, dans le cas d'un auteur chez lequel ces deux zones, loin d'être séparées, tendent à fusionner dans ce qu'on peut nommer l'œuvre tout court. Dans le cas d'un tel auteur, et surtout à une époque qui développe une réflexion littéraire qui va dans le sens de l'intégration du métatexte au texte, époque où tous les auteurs importants, ou presque tous, ont une conscience autoréflexive très poussée. Ne faut-il pas plutôt nous dire que si l'œuvre (la poésie) de Valéry est plus ou moins délaissée par la critique, l'explication devrait être cherchée ailleurs, et notamment dans la qualité même de cette poésie?

Mais quand il s'installe dans ce registre du „voir *dedans*“, Cioran ne fait qu'un avec Valéry et on dirait qu'il parle, même si parfois par contraste, de sa propre œuvre, des obsessions aussi qu'elle renferme, devenues plus d'une fois de vrais leitmotiv: savoir „se muer en horloger, voir *dedans*, cesser d'être dupe, voilà ce qui compte à ses yeux. L'homme, tel qu'il le conçoit, ne vaut que par sa capacité de non-consentement, par le degré de lucidité qu'il aura atteint. Cette exigence de lucidité fait songer au degré *d'éveil* que suppose

---

[1] *Ibidem.*

toute expérience spirituelle, et qui sera déterminée par la réponse qu'on donnera à la question capitale: Jusqu'où êtes-vous allé dans la perception de l'irréalité?" Et encore: „On pourrait marquer en détail le parallélisme entre la quête de la lucidité délibérément *en deçà* de l'absolu, telle qu'elle se présente chez Valéry, et la quête de l'éveil en vue de l'absolu, qui est proprement la voie mystique. Il s'agit dans l'une et l'autre démarche d'une exacerbation de la conscience, avide de secouer les illusions qu'elle traîne"[1]. Tout y est vu manifestement par Cioran à travers une grille qui renvoie davantage à Cioran lui-même qu'à Valéry. Mais, faut-il encore le dire, y a-t-il vraiment un écrivain qui fasse autrement et qui ne se dise toujours soi-même lorsqu'il écrit sur l'œuvre d'un autre? Cioran le fait à la fois en écrivain et en philosophe, et son analyse de l'œuvre de Valéry – qui est à la fois analyse de sa propre œuvre – est, elle aussi, incontournable, malgré le brouillage des plans qui la mine.

Pourtant, il est curieux de constater chez Cioran, en 1970, lorsque ce texte sur Valéry est écrit, combien peu il se connaît lui-même en tant qu'écrivain, combien il semble avoir en quelque sorte peur d'une prise de conscience par trop avancée et qui pourrait faire à jamais tarir sa capacité d'écrire. „Il a érigé en théorie et proposé comme modèle son inaptitude à être poète naturellement, il s'est accroché à une technique pour dissimuler ses lacunes congénitales, il a mis – forfait inexpiable – la poétique au-dessus de la poésie"[2], dit-il encore, en cédant, de curieuse manière, la poétique et la poïétique exclusivement à ceux qui n'ont jamais fait ce qu'on nomme *littérature,* et en oubliant qu'il y avait eu, avant Valéry, ne fût-ce que dans la littérature française, de nombreux autres écrivains – Stendhal, Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (cité par Cioran lui-même), Proust, Gide, et j'en passe – qui ont pratiqué ce genre de dédoublement prôné par Valéry, en vue de mieux savoir *faire* et de se connaître en tant qu'écrivains.

Cioran est très intéressant à lire dans ce texte sur Valéry parce qu'il y est plus paradoxal que jamais. De la manière la plus explicite il dit que: „La poésie est *menacée* quand les poètes prennent un trop

---

[1] *Ibidem*, p. 1561.
[2] *Ibidem*, p. 1565.

vif intérêt théorique au langage et en font un sujet constant de méditation, quand ils lui confèrent un statut exceptionnel, qui relève moins de l'esthétique que de la théologie“[1], et en même temps il voit dans la France – pays dont il a choisi la langue et dont il privilégie les obsessions culturelles, y compris celles du langage – l'endroit idéal pour sa nouvelle naissance à la littérature.

En outre, celui qui avait dit (dans *Syllogismes de l'amertume)*: „Tout commentaire d'une œuvre est mauvais ou inutile, car tout ce qui n'est pas direct est nul“, s'y place dans cette même position par ailleurs par lui-même si brutalement rejetée.

CHANGER DE LANGUE OU LA TERRIBLE EXHORTATION

„Héroïquement traître"

Je vais essayer de montrer ici non pas seulement la manière dont est née l'œuvre de Cioran à partir d'un intense rapport d'intertextualité avec ce que nous nommons la culture européenne, mais aussi d'éveiller notre conscience à une autre vérité, non pas moins évidente, mais qui nous éblouit peut-être par son évidence même, comme toute vérité à l'intérieur de laquelle nous nous trouvons et qui, à cause de notre incapacité – en quelque sorte naturelle, explicable – de nous en détacher, ne fût-ce que de temps à autre, nous échappe: Cioran n'appartient plus au patrimoine de la culture européenne d'une manière *virtuelle,* d'une manière qui attendrait sa chance de se *réaliser* un jour, en pénétrant dans la conscience européenne, pour s'y maintenir et à jamais lui appartenir, mais il a franchi la barrière qui sépare la virtualité de la réalité, ce qui veut dire que son appartenance à la culture européenne est pleinement réelle, qu'elle n'est pas seulement un épisode fantasmagorique qui se joue dans la tête des Roumains.

Car tel est le cas de nos écrivains les plus importants, d'un Eminescu ou d'un Caragiale, d'un Ion Barbu ou d'un George Bacovia, et de beaucoup d'autres, hélas, qui n'ont pas eu la chance de dépasser réellement les frontières de cette monade qu'est la culture roumaine et de s'installer sur le territoire de l'universalité.

Ce que je dis là peut choquer beaucoup de Roumains, moi-même j'ai difficilement accepté une si douloureuse vérité, mais qui est incontournable, puisque je l'ai constatée en France à tous les niveaux,

à commencer par l'écrivain, l'éditeur ou l'universitaire, jusqu'à „l'homme de la rue“, celui qui ne lit pas trop de littérature, mais qui en lit tout de même. Je suis sûre que cette expérience que j'ai eu la chance de pouvoir faire en France (parce que j'y ai donné un peu partout beaucoup de conférences, ce qui m'a mis en contact avec des publics assez variés), aboutirait aux mêmes résultats dans n'importe quel autre pays de l'Europe: nos écrivains importants ne sont pas entrés dans la conscience européenne, et cela non pas parce qu'ils sont dépourvus de valeur dans un plan virtuel (par rapport à la conscience européenne, car dans la conscience roumaine leur valeur est manifeste dans un plan réel, ils existent réellement en tant que valeurs de la littérature roumaine et d'une histoire de la littérature roumaine), mais parce qu'ils ont été traduits tard, parfois même très tard, traduits en Roumanie dans la plupart des cas, et très mal diffusés dans d'autres pays. Quant à la traduction, elle est toujours problématique, comme on le sait, surtout lorsqu'il s'agit d'auteurs comme Eminescu, Caragiale, Creangă, Bacovia, etc., qui, en général, ont „bénéficié“ de traductions médiocres, voire mauvaises.

Qu'on me pardonne cette introduction légèrement pathétique, mais tellement nécessaire à ma démonstration. Je veux dire que Cioran et Ionesco sont les seuls écrivains roumains très importants qui ont réussi à briser le cercle vicieux dans lequel la littérature roumaine est encore prise: le cercle vicieux d'une littérature qui aspire puissamment à se manifester sur la scène européenne et universelle, à entrer dans et à être assimilée par la conscience européenne et universelle, et qui n'y réussit pas à cause de la langue – assez peu connue en dehors de la Roumanie – dans laquelle elle est écrite.

Cioran est un cas encore plus spécial que celui de Ionesco, pour qui le français était en quelque sorte la langue maternelle. Lorsqu'il vient en France, Cioran connaît assez peu le français, de toute façon pas suffisamment pour qu'il puisse écrire son œuvre en français, une œuvre qui mise tellement sur le style et l'écriture. Cioran se décide de couper le nœud gordien, et se met à apprendre le français à un âge où les chances de bien s'approprier une langue sont bien petites, et à ne plus écrire (ni parler, d'ailleurs) en roumain. C'est un épisode de son existence qu'il vit comme une révélation, comme un rapt, c'est comme si quelqu'un lui avait dit: c'est là la Solution si tu veux

être un très grand écrivain, tout d'abord en France, ensuite sur toute la planète!

C'est le moment de discuter une question qui relève d'une socio-pragmatique de la littérature. Pour être connu au-delà des frontières de la France, Cioran sera, lui aussi, traduit, mais cette traduction ne vient pas trop tard (comme dans le cas de nos classiques), et provient d'un centre culturel comme l'est Paris, ce qui d'emblée légitime son œuvre, une œuvre que les éditeurs de presque tous les pays du monde veulent publier – et qu'ils diffusent de leur mieux. Dans le contexte où Cioran écrit (qui est toujours notre contexte), c'est là un trajet obligatoire – même si aujourd'hui il ne doit plus nécessairement passer par Paris –, paraît-il, pour tout écrivain qui veut se faire connaître au-delà des frontières de son pays, lorsqu'il s'agit d'un „petit" pays.

Je crois que la critique roumaine a trop peu réfléchi sur la portée de cette révélation de Cioran, que l'on pourrait résumer par cette terrible exhortation venue du tréfonds de son être: CHANGE DE LANGUE! Lorsqu'elle s'y est rapportée, elle a préféré lui consacrer un discours plutôt idéologique. Même dans la fameuse lettre que Noïca adresse à Cioran on décèle ce type de discours. Or, essayons de bien comprendre la situation: en écrivant en français, Cioran ne s'est pas retiré dans un paradis linguistique, dans un lieu où tout lui était d'avance donné, mais, bien au contraire, il est entré sciemment dans une expérience limite, dans l'une de ces expériences à la suite desquelles on peut tout gagner ou tout perdre, y compris sa propre identité: „Qui renie sa langue, pour en adopter une autre, change d'identité, voire de déceptions. Héroïquement traître, il rompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même"[1]. Le mot „héroïquement" est celui qui m'a le plus frappé dans le texte. Il nous propose une interprétation mise sous le signe d'un effort et d'un sacrifice majeurs: J'abandonne ma langue non pas pour en adopter une autre plus „belle", mais pour m'approprier une langue qui me donne une chance – à moi qui écris maintenant en roumain et qui par là même suis dépourvu de ce côté-là de toute chance – d'être projeté, avec mon œuvre et toute la roumanité dont elle est et sera imbue, sur la scène européenne et universelle.

---

[1] Cioran, *La tentation d'exister* in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995, p. 854.

Somme toute, je veux dire que Cioran ne serait pas ce qu'il est, c'est-à-dire l'un des écrivains, des penseurs qui ont marqué notre époque, notre monde, si, à partir d'un certain moment, il ne s'était pas mis à écrire *en français.* Cette affirmation est tout simplement une constatation. Mais une constatation lourde de conséquences pour la réflexion de ceux qui osent enfin comprendre que ce changement de langue, loin d'être un simple caprice, une extravagante lubie, est la garantie même de l'universalité d'une œuvre.

L'obsédante langue roumaine

Nous revenons plus d'une fois aux textes de Cioran qui se rapportent à la traduction. Ce sont des textes – nombreux? – qui ont tellement circulé qu'ils ont perdu, même pour nous, fervents lecteurs, exégètes, traducteurs de Cioran, leur premier impact, fabuleux, comportant déjà un récit qui tient du merveilleux, du mythe, de la légende. Voilà pourquoi, en tant que traductrice en roumain des volumes *Précis de décomposition (Tratat de descompunere)* et *La chute dans le temps (Căderea în timp),* je me dis qu'il serait bon d'invoquer encore une fois ces textes, en espérant que, par cette monotone, obsédante et tellement nécessaire répétition, je réussirai à les faire laisser une empreinte indélébile sur notre Esprit, j'oserais même dire sur notre Spiritualité. La traduction se placerait donc pour Cioran dans une zone *préférée,* pourrait-on dire, tout en précisant qu'elle n'est pas pour Cioran une préférence parmi ses nombreuses préférences, mais une préférence de quelqu'un qui n'a pas seulement fait lui-même une tentative de traduire Mallarmé, mais aussi de quelqu'un qui, en traversant l'expérience du passage d'une langue à l'autre, du roumain au français, a vécu, situé à l'extrême limite, ce terrible saut dans le vide que vit le traducteur lorsqu'il transpose sur la page blanche un poème, un roman, un essai, une pièce de théâtre, mot par mot, phrase par phrase, en les reconstituant avec une patience d'artisan chinois ou de moine bénédictin.

Cioran – je l'ai déjà dit – a vécu le passage d'une langue à une autre comme on vit une révélation, une illumination, une épiphanie,

mais aussi comme un rapt à la suite duquel il entrait, douloureusement, d'une identité dans une autre.

C'était un „événement" où il était pourtant entré de manière volontaire, qu'il avait pourtant lui-même provoqué, dont la mise en œuvre l'avait obligé à un travail acerbe et acharné, des années durant (rappelons-nous qu'au moment où il vient à Paris, Cioran sait assez peu le français).

Mais peut-être qu'il faut apporter une modification à ce que je viens de dire. J'ai parlé du terrible saut dans le vide que fait Cioran en passant d'une langue à l'autre et j'ai comparé cette expérience à celle du traducteur de littérature. La modification consisterait dans le changement du singulier en un pluriel: „ces terribles sauts dans le vide", et dans l'introduction d'un nouveau syntagme: „ces terribles, parce que toujours possibles sauts dans le vide". Si je me maintiens dans ce registre métaphorique, je pourrais dire que, autant dans le cas de Cioran passant d'une langue à une autre, du roumain au français – passage qu'il veut total, absolu, sans nul résidu – que dans le cas du traducteur de littérature performant (performant parce que ma comparaison ne se rapporte qu'à ce genre de traducteur, vu qu'il n'y a qu'un tel traducteur qui *s'assume* le risque de se situer toujours à une limite), nous pouvons plutôt parler d'une marche sur une corde tendue au-dessus d'un abîme.

Je vois donc en Cioran – c'est un autre de ses visages, parmi les visages que nous lui découvrons toujours – le *traducteur absolu, total,* celui qui se traduit soi-même avec chaque mot prononcé ou écrit, ce processus de traduction *sui generis* relevant d'une prise de conscience seulement jusqu'à un certain point (car il est intégré dans les profondeurs du subconscient et de l'inconscient). Je dis *jusqu'à un certain point,* car s'il en était autrement pourquoi Cioran aurait instamment demandé à tout son entourage (il y a un témoignage indubitable dans ce sens dans un entretien que j'ai eu avec Alexandru Vona) de ne lui parler qu'en français? Parce que, car si on lui avait parlé en roumain, on aurait déréglé un mécanisme qu'il avait difficilement mis en place, on aurait modifié le rythme et la sûreté des pas qu'il faut faire sur la corde tendue au-dessus de l'abîme. Ces pas avaient été, bien des années auparavant, mesurés et rythmés selon la configuration d'une structure linguistique, et voilà que,

brusquement, ils doivent jouer un autre jeu, selon la configuration, les règles d'une autre structure. Sans construire à proprement parler une théorie de la différence de structure qui existe entre les langues, différence qui, sur le mode absolu, fait que toute traduction soit plutôt un but impossible à atteindre, soit plutôt donc *impossible*, tout court, Cioran, dans un texte mémorable, compare ce que nous pourrions nommer la „structure" ou plutôt le „mode d'être" du français, tel qu'il le perçoit onze années après avoir publié son premier livre écrit en français, *Précis de décomposition,* avec la „structure" ou „le mode d'être" du roumain.

Et infinie, infernale est la torture que subit celui qui veut passer à cette nouvelle langue comme on se convertit à une nouvelle religion, qui vous attire puissamment, mais que vous n'aimez pas pourtant encore, tout en sachant que jusqu'à la fin vous l'aimerez (mais ne sachant pas encore qu'elle vous abandonnera – et que vous l'abandonnerez – à la fin des fins, à l'article de la mort, lorsque vous reviendrez à votre grand amour, à votre grande préférée, la langue roumaine): „Quelle consommation de café, de cigarettes et de dictionnaires pour écrire une phrase tant soit peu correcte dans cette langue inabordable, trop noble et trop distinguée à mon gré"[1].

On voit encore une fois une chose dont les traducteurs et les exégètes de Cioran doivent toujours tenir compte: son vécu, sa pensée, *son texte* relèvent du paradoxe et doivent être maintenus dans l'ordre du paradoxal. Cioran ressent comme un déchirement, comme un „écartèlement", comme une perte d'identité son passage du roumain au français, mais il continue dans son nouveau chemin, son choix paradoxal est définitivement fait (au moins du point de vue de son *Œuvre):* „Je ne m'en aperçus malheureusement qu'après coup, et lorsqu'il était trop tard pour m'en détourner; *sans quoi jamais je n'eusse abandonné la nôtre,* dont il m'arrive de regretter l'odeur de fraîcheur et de pourriture, le mélange de soleil et de bouse, la laideur nostalgique, le superbe débraillement. Y revenir, je ne puis; *celle qu'il me fallut adopter* me retient et me subjugue par les peines mêmes qu'elle m'aura coûtées"[2].

---

[1] *Ibidem,* p. 980.
[2] *Idem.*

Ces réflexions de Cioran sur la langue dont il se „sépare“, quoiqu'au moment de la séparation il en sente plus que jamais l'expressivité fraîche et inépuisable, et sur la langue qu'il a adoptée et qui l'a adopté, vue par Cioran comme une langue de l'ordre et de la rigueur (le roumain étant caractérisé par un „superbe débraillement“), nous offrent les meilleurs arguments pour une approche théorique, mais aussi pratique, qui mette en lumière le paradoxe d'une possible/impossible traduction: la traduction est toujours „fidèle“/„infidèle“, dans le sens qu'elle est toujours frappée du péché originel de la différence de structure des langues, différence que le traducteur – je le crois du moins – ne peut dépasser qu'en lui opposant le paradoxe „fidèle“/„infidèle“ que je viens d'invoquer.

Si nous corroborions tous ces textes cités avec d'autres textes de Cioran, nous constaterions que pour lui l'adoption du français (je répète: vécue comme une illumination, mais aussi comme un rapt) est synonyme d'un passage à un état d'ordre et de rigueur cartésiens dans son mode même d'écrire et de penser, qui en sont remodelés. Le français et le roumain sont ressentis par Cioran comme deux moules: l'un propice au „délire“ – terme utilisé par lui-même à plusieurs reprises dans ce même sens –, au trop-plein, au „débraillement“ baroque de ses livres écrits en roumain, l'autre favorisant l'autocontrôle, la lucidité, la prise d'une certaine distance rationnelle. L'option pour le français a donc, dans le cas de Cioran, d'importantes réverbérations dans le plan existentiel, dont est imprégné le processus scriptural sur toute sa trajectoire.

Mais la couche la plus profonde, celle dans laquelle, ne fût-ce que par une opposition soutenue, tout se construit, et qui, de nouveau paradoxalement, nourrit le tout, reste la langue roumaine, possession, ou, pour mieux dire, dot inaliénable, dot bien aimée quoique fort bien cachée, et qui réapparaît, devient de nouveau visible, lorsque la fin de Cioran approche, tandis que le français – conformément à des témoignages très crédibles – se retire, disparaît, mais après avoir mené à bonne fin sa mission: il a projeté Cioran, en tant qu'écrivain et philosophe, sur le ciel des lettres et de la philosophie universelles.

Langue roumaine, langue française, „traduction“ (dans un sens très spécial ici, et qui doit être défini, parce qu'il ne l'est pas encore): voilà une triade dont le deuxième terme s'appuie sur le premier et le troisième, dans le sens que, quoique apparemment plus autonome

et plus opérationnel à partir d'un certain moment, il est produit et existe, dans le cas du phénomène Cioran, uniquement comme appartenant à la dynamique de cette figure triangulaire.

L'autotraduction: une autre lecture possible

> *„si je pense dans une langue et j'écris «le chien court derrière le lièvre dans le bois» et je veux le traduire dans une autre je dois dire «la table de bois blanc enfonce ses pattes dans le sable et meurt presque de la peur de se savoir si [sotte]»"*
>
> PICASSO

Je trouve que pour quelqu'un qui réfléchit sur l'œuvre de Cioran et notamment sur l'écriture ciorannienne, l'autotraduction peut constituer un champ de recherche privilégié, car, en réfléchissant sur l'autotraduction, on peut mieux voir et comprendre la manière dont elle se constitue et fonctionne.

Parler de différence entre la traduction et l'autotraduction présuppose qu'il devrait y avoir une différence, chose qui n'est pas tellement évidente pour tout le monde, puisqu'on tend plutôt à confondre traduction et autotraduction, à les réduire toutes les deux au même statut. Pour commencer donc avec le commencement,on doit se demander si l'autotraduction diffère d'une manière significative de la traduction, si l'une et l'autre ont le même statut au niveau poïétique (au niveau du *faire,* de la production du texte), au niveau poétique (au niveau de l'œuvre en tant que telle – car ma présupposition pour tout ce qui suit est que la traduction a pour résultat une „œuvre-simulacre" et qu'elle est un acte de „création simulacre") et au niveau pragmatique ou de la réception.

J'essaie donc dans ce qui suit de donner une réponse (de toute façon plutôt approximative et sommaire) à cette question de l'existence ou de la nonexistence d'une différence entre deux actions traduisantes qui peuvent facilement être perçues comme identiques, et entre leur produit qui, lui, est forcément différent ne fût-ce que parce que relevant de langues différentes. En tant que quelqu'un qui

pratique l'autotraduction (mais aussi la traduction – dans les deux sens: du roumain en français, du français en roumain – chose importante à préciser, car je suis de la sorte en mesure de mieux comparer), à savoir la traduction en français de mes propres poèmes et de mes propres essais (écrits en roumain), je sens puissamment la différence entre mon faire de traducteur et mon faire d'autotraducteur. Je sens cela de l'intérieur, cela relève d'une connaissance globale, indistincte, plutôt intuitive, mais que je veux, en changeant de perspective, „analyser", en me séparant en quelque sorte de mon propre faire, en devenant un autre par rapport à lui.

La première différence – qui relève d'ailleurs du bon sens – serait celle-ci: dans un cas – la traduction –, on traduit l'œuvre d'un autre, dans l'autre cas – l'autotraduction –, on traduit sa propre œuvre. La différence dont nous parlons ici prend donc son origine dans l'instance qui est à l'origine du faire traduisant.

En tant que traductrice des œuvres des autres je me trouve dans la situation paradoxale d'une possible/impossible altérité, ayant pour résultat un texte qui tend à réaliser une identité. La situation est paradoxale parce que l'antinomie du couple je/l'autre est transgressée, résolue dans une unité (identité), par un artifice créateur d'un simulacre. Ce qui veut dire que le texte traduit est, par rapport au texte de l'œuvre d'origine, un texte-simulacre, dont l'auteur (le traducteur) est un auteur-simulacre (nous donnons au mot *simulacre* le sens qu'il a dans les dictionnaires: „apparence sensible qui se donne pour une réalité", „fantôme", „illusion", „apparence"). Le mot *simulacre* ne comporte ici aucune connotation péjorative et doit être compris comme une „image dans le miroir" par rapport à la „réalité que réfléchit le miroir".

Peut-être ai-je atteint un point hypersensible, car à partir de cette problématique de l'œuvre vs. l'œuvre-simulacre on pourrait essayer de donner une réponse à cette question tellement délicate: pourquoi la traduction est un produit périssable (on doit, à des intervalles variables, faire de *nouvelles* traductions, car les anciennes sont devenues désuètes, caduques, et ne présentent plus qu'un intérêt historique), tandis que L'ŒUVRE, ELLE, EST UN „MONUMENT"?

Voilà une réponse possible: l'original (L'ŒUVRE) est la „réalité", la traduction n'est qu'une apparence sensible qui se donne pour une réalité, une belle illusion qui fonctionne très bien pendant

un certain temps, mais qui doit être remplacée par une nouvelle illusion (par une nouvelle traduction), par un nouveau simulacre, produit par un auteur-simulacre, le traducteur de l'œuvre d'un autre. *Or, ne pourrait-on pas avancer l'hypothèse que l'autotraduction, à la différence de la traduction, se soustrait à ce statut de simulacre, qu'elle est ŒUVRE au sens fort du terme?* (Ce serait, par exemple, un pas important dans la compréhension de l'écriture ciorannienne, par le truchement de ce bizarre cas d'autotraduction qu'est le volume des *Larmes et des saints,* présenté comme traduction de Sanda Stolojan.)

C'est une présupposition qui peut nous renforcer dans l'idée que la traduction et l'autotraduction littéraires sont deux opérations de nature très différente et que chacune est contraignante à sa manière. Forcément avec l'autotraduction on glisse souvent dans ce qu'on nomme couramment „infidélité" par rapport à l'œuvre d'origine. Cela devient en fait un processus – parfois quasiment insaisissable par celui qui y est engagé – de réécriture (processus qui nous rapproche peut-être de ce qu'est la vraie traduction, en nous obligeant à une prise de conscience quant au spécifique, assez souvent occulté, de celle-ci?).

Par ailleurs, l'autotraduction peut revêtir des manières d'être assez variées. Mais revenons au cas Cioran que je viens de citer, cas qui s'avère être l'un des plus complexes dans le contexte de notre problématique. *La collaboration* avec Sanda Stolojan met en évidence un côté tout à fait spécial de la réécriture par une autotraduction masquée, nondéclarée par une signature qui assume, car cette traduction n'est signée que par Sanda Stolojan. Or, à l'occasion de cette traduction, Cioran procède à de nombreuses „suppressions et modifications", qu'il accomplit à travers sa traductrice et qui ont en vue le lecteur français, un lecteur dont la mentalité spécifique (selon Cioran: de type cartésien) se situe au pôle opposé par rapport à la mentalité du lecteur roumain (auquel s'était adressé le texte original, écrit en roumain).

Par cette traduction, qui est en fait une autotraduction/adaptation à l'horizon d'attente d'un autre type de lecteur, Cioran met de l'„ordre" dans un texte échevelé et baroque (l'original roumain). Selon Cioran d'ailleurs, la structure des deux langues elle-même (le roumain et le français) diffère de la même façon.

Mais si l'on donne au concept d'autotraduction un sens plus large, on pourrait peut-être dire que tous les textes de Cioran – dont la langue maternelle était le roumain et qui a appris le français lorsqu'il avait largement dépassé la trentaine – étaient des autotraductions.

Qu'est-ce que Cioran a-t-il voulu dire?

La réflexion – antinomique – sur les termes: désir et réalité (désir vs. réalité) peut s'appliquer à notre rapport avec la réalité, dans n'importe quel domaine et d'une manière à la fois générale et ponctuelle. Dans la plupart des cas (notre pourcentage est de 99%) il y aura entre les deux une tension, plus ou moins grande. Aux extrêmes il y aura ou le conflit absolu, qui peut mener au désastre, ou la capacité de l'esprit humain, entraîné dans une telle lutte, de calmer le jeu, de construire un „sage" raisonnement (car l'homme est tout de même un être de raison) – quelques-uns parleront de l'„illusion" grâce à laquelle la vie peut devenir supportable ou même, fonction de la capacité de l'imaginaire de chacun d'entre nous, „belle".

Voilà les prémisses à partir desquelles je vais essayer d'appliquer le paradigme „désir vs. réalité" à un domaine dont la réalité, avec ses mécanismes, me préoccupe beaucoup depuis longtemps: la traduction.

Je viens de lire ces quelques lignes écrites par Cioran (dont l'intérêt pour la traduction – que nous connaissons assez peu – est chez lui de nature quasiobsesionnelle): „Une traduction est mauvaise quand elle est plus claire, plus intelligible que l'original. Cela prouve qu'elle n'a pas su en conserver les ambiguïtés, et que le traducteur a *tranché:* ce qui est un crime"[1].

Ce texte de Cioran me reconfirme dans mon idée, que j'ai exprimée dans beaucoup de mes essais, que Cioran ne doit pas être lu en régime d'univocité, mais en régime *d'extrême ambiguïté,* car il n'y a que la deuxième manière qui propose, dans son cas, une lecture corecte et vraiment *possible.* Remplaçons le mot „traduction"

---

[1] *Cahiers 1957–1972,* Paris, Gallimard, 1997, p. 676.

par celui de „lecture“, et le mot „traducteur“ par celui de „lecteur“, et nous trouverons la clef de lecture que nous propose Cioran, en fait la seule clef de lecture adéquate à son œuvre.

Et Cioran de dire encore, toujours à propos de la traduction et du traducteur: „Dans presque tous les domaines je ne rencontre que des gens qui *croient* savoir et ne savent pas. Rien n'est pire que *s'imaginer* connaître. Je pense ici particulièrement aux traducteurs qui se contentent de l'illusion de comprendre. Un auteur n'est pas tenu à la rigueur; un traducteur l'est, il est même *responsable* des insuffisances de l'auteur. Je mets un bon traducteur au-dessus d'un bon auteur“[1].

Que veulent au juste dire ces deux textes (et il y en a d'autres de même nature dans l'œuvre de Cioran)? En évitant autant que possible une lecture univoque, je me risquerais dans cette construction: le traducteur qui „croit savoir“ et qui, en vertu de cette „illusion“, „tranche“, décide quel est le vrai sens, le sens que l'auteur a voulu, en ignorant le caractère ambigu de tout texte littéraire et surtout d'un texte comme celui de Cioran, fait une erreur fondamentale. Car la „rigueur“ à laquelle il est tenu plus que l'auteur lui-même (selon les dires de Cioran), „rigueur“ qui le rend „responsable“ des „insuffisances“-mêmes de l'auteur, consiste juste dans la traduction qui maintient les ambiguïtés du texte, sans rien éclaircir. On est ici, en fait, devant un problème insoluble, et les bons traducteurs, tout comme les bons lecteurs, le savent. Car l'esprit de chacun d'entre nous est désireux de clarté, de lecture univoque, il veut avoir la certitude qu'il *sait,* tandis que le désir, la volonté de l'auteur se situent au pôle opposé, l'auteur sachant, lui, que son œuvre n'a de valeur que dans la mesure où ses ambiguïtés sont maintenues. Et pourtant, dans la réalité, dans la matérialité du travail du traducteur, tout comme dans la réalité et la „matérialité“ du travail du lecteur, nous savons que nous sommes tout le temps tentés de glisser dans la traduction/la lecture univoques, difficilement par nous corrigées au fur et à mesure que nous construisons, par la traduction, par la lecture, le nouveau texte.

Ce serait là la lecture au dessin le plus simple que nous pourrions faire aux métatextes de Cioran sur la traduction et, par extrapolation,

---

[1] *Ibidem,* p. 87.

sur la lecture. Mais dans ses dires il reste encore beaucoup d'ambiguïté, une ambiguïté insurmontable, et c'est là *une excellente chose,* car, grâce à elle, nous restons dans le texte, que nous essayons de comprendre, sans y arriver. Notre *désir,* fort et têtu, se heurte à la *réalité* d'un texte qui reste enveloppé dans son mystère. En sommes-nous déçus? Peut-être. Mais, de toute façon, nous sommes dans la *réalité* du texte, qui oblige notre *désir* à se poser indéfiniment cette question: Qu'est-ce que Cioran a-t-il voulu dire par „Un auteur n'est pas tenu à la rigueur; un traducteur l'est, il est même *responsable* des insuffisances de l'auteur. Je mets un bon traducteur au-dessus d'un bon auteur"?

DIPTYQUE

S'évertuer à mettre en contact

Le moment est peut-être venu de „m'expliquer" à propos de ma traduction en roumain du livre d'Alexandra Laignel-Lavastine, publié par la maison d'édition EST en 2004, *Cioran, Eliade, Ionesco: l'Oubli du fascisme.* Je dis: „m'expliquer" parce que j'ai eu l'impression que certains intellectuels roumains ont vu dans mon geste de traduire „un tel livre", une manière de me solidariser avec son auteur, chose, paraît-il, assez mal acceptée par des esprits qui, devant certains thèmes de notre histoire, de notre littérature, etc., ne peuvent pas garder leur calme et leur lucidité.

Paru en 2002 (Presses Universitaires de France), le livre a fait beaucoup de bruit en France, où l'on a écrit des papiers là-dessus dans toutes les revues et tous le journaux importants et où il est entré avec une rapidité extraordinaire dans les bibliographies des chercheurs, qui l'ont introduit dans les circuits internationaux. Alexandra Laignel-Lavastine avait lancé une vraie bombe, dans un monde occidental peu préparé à réagir correctement, dans un esprit d'objectivité scientifique, devant un livre qui le surprenait et le choquait, car les trois noms qui figuraient sur sa couverture étaient pour cette société aussi les noms de trois monstres sacrés,de trois autorités taboues, universellement reconnues.

En Roumanie, on a réagi tout de suite: notre presse – littéraire ou pas –, par ses noms parfois prestigieux, a donné une réplique plus d'une fois fâcheuse par son ton agréssif et, par dessus le marché, témoignant d'une lecture très superficielle. Il est vrai qu'il y a eu

aussi des réactions qui s'appuyaient sur une lecture très appliquée et qui faisaient appel à des arguments très pertinents. Je n'ai pas l'intention de faire ici un commentaire sur la réception du livre par la *critique roumaine* (cette réception, d'ailleurs, ne continue plus que de manière sporadique). Mon intention est toute autre, comme je l'ai déjà suggéré.

En acceptant de traduire, pour un éditeur avec lequel je travaille depuis plus de dix années, le livre d'Alexandra Laignel-Lavastine sur Cioran, Eliade, Ionesco, tels qu'elle les voit, elle, j'ai cru faire un geste de *respect envers le lecteur roumain,* qui assistait depuis plusieurs mois à une vraie guerre dans notre presse autour de ce livre, qu'*il ne pouvait pas lire,* parce qu'il lui était presque impossible de se le procurer en original ou de le lire en original – car on connaît de moins en moins le français en Roumanie.

Inspirée aussi par un important article de Matei Călinescu, publié dans la revue *„22"*, où le critique disait qu'il *fallait* traduire ce livre, pour qu'on puisse continuer correctement un débat qui impliquait même le lecteur nonspécialisé dans le domaine abordé par Alexandra Laignel-Lavastine, autant dire le public roumain le plus large, pour lequel les noms de Cioran, d'Eliade et d'Ionesco représentaient des valeurs de tout premier ordre de notre culture moderne, j'ai accepté de traduire ce livre controversé, et parfois même contesté avec véhémence.

J'ai dit oui à mon éditeur et j'ai commencé mon travail de traducteur avec le sentiment que je fais quelque chose d'utile sur le plan culturel, pour la communauté à laquelle j'appartiens, et qu'un livre qui suscite un tel scandale doit être mis à la disposition de n'importe quel lecteur roumain désireux de *se forger sa propre opinion* là-dessus. J'ai horreur, surtout dans le domaine de la culture, de l'attitude paternaliste, de cette attitude qui considère que les gens ne doivent lire que certaines choses, celles qu'une instance centrale considère qu'ils doivent lire, eux, les „enfants" dont les lectures doivent être „correctement orientées", „attentivement sélectionnées".

J'ai dit oui aussi parce que je me suis d'emblée rendu compte qu'un tel livre exige une traduction faite avec beaucoup d'acribie, et moi, je m'engageais à faire une telle traduction.

J'ai dit oui par amour et par respect de l'œuvre des trois grands auteurs – mais il y en a qui ne peuvent, paraît-il, comprendre des situations paradoxalement positives comme celle que j'étais en train de vivre. Par amour et par respect envers leur œuvre veut dire ici, pour moi, *l'effort de mettre en contact* le public et les spécialistes de Roumanie (qui, selon moi, sont les plus avisés dans un domaine qui vous oblige à *très bien* connaître et l'histoire de la Roumanie de l'entre-deux-guerres, et sa philosophie, et sa littérature, et, bien sûr, la langue roumaine) avec un livre qui ne peut laisser indifférente nulle personne qui aime la culture roumaine.

J'ai donc joué le rôle de celui qui *met en contact* – par la traduction, et ce rôle m'obligeait à une absolue neutralité dans l'acte de la traduction, dans le sens que je me suis toujours évertuée à faire de mon mieux pour ne trahir ni la lettre, ni l'esprit du texte, pour ne pas me lancer dans des interprétations discutables.

À la sollicitation de l'auteur, j'ai corrigé quelques fautes grossières d'histoire littéraire, d'histoire tout court et de géographie, qui existaient dans la version française et avaient été signalées par les chercheurs et les critiques roumains. L'édition roumaine est à mon avis meilleure que l'édition française également par le fait que les textes écrits en roumain par Cioran, Eliade, Ionesco ont été publiés dans leur forme originale, tandis que dans l'édition française ils ne figurent que dans leur traduction française, faite par Alexandra Laignel-Lavastine, traduction parfois assez approximative.

Je me limite donc ici d'essayer à me demander si ma traduction du livre *Cioran, Eliade, Ionesco: l'Oubli du fascisme* est ou n'est pas opportune. Or, ma réponse, que j'ai donnée aussi en traduisant le livre, est, encore une fois, oui. J'ai toujours cru, et je crois encore, dans l'autonomie de l'œuvre par rapport à la biographie, mais j'ai cru aussi et je crois encore que l'autonomie de l'œuvre ne veut pas dire occulter la biographie. Je ne discuterai pas ici la problématique du livre, et pourtant je dirai au moins cela: je me suis trouvée presque tout le temps en désaccord avec l'amalgame entre l'œuvre et la biographie qui se trouve à la base de toute cette construction proposée par Alexandra Laignel-Lavastine, avec l'explication de l'œuvre par le truchement de la biographie.

Moi, la traductrice de ce livre, je vais me prononcer de manière un peu plus élaborée sur ce qu'il vaut ou ne vaut pas, mais je le ferai

d'ici quelque temps, à un moment où ma voix, mon opinion, pourront se faire entendre dans un milieu roumain où la version roumaine aurait sufisamment circulé. C'est, d'après moi, ce milieu–là qui, *en toute connaissance de cause,* peut émettre à son propos le jugement le plus autorisé.

À Răşinari, sur le cliché et l'œuvre

À ce moment même, lorsque je me prépare à aller à Sibiu, au Colloque „Cioran", qui a lieu, avec une large participation internationale, chaque année, à partir de 1993 (Colloque organisé par le „Centre de Recherches Cioran" dirigé par le professeur Eugène van Itterbeek,dans le cadre de l'Université „Lucian Blaga"), je tombe sur un quotidien roumain où l'on présente le livre d'Alexandra Laignel-Lavastine: *Cioran, Eliade, Ionesco: l'Oubli du fascisme,* récemment paru chez PUF. On y trouve aussi des réactions de la presse littéraire française, de même que de courts extraits d'une interview avec l'auteur du livre. Le montage et les commentaires se veulent équilibrés, „scientifiques", nullement aggressifs. Et pourtant, malgré cette apparente neutralité, l'effet sur le lecteur est – j'ose dire – désastreux. Pourquoi? J'essaie d'y donner quelques réponses.

Tout d'abord, on a là à faire à un sujet scandaleux et sensationnel. Cette première caractéristique, qui est peut-être aussi la plus importante, va de pair avec une très vague connaissance de ce sujet même, quoiqu'il ait été abordé de manière très documentée par quelques intellectuels roumains de marque, dont je citerais avant tout Gabriel Liiceanu, et quoique Cioran lui-même ait renié, dans de nombreux textes, ce qu'il nomme son „délire" de jeunesse. Patrice Bollon, de même, dans son important livre *Cioran l'hérétique,* fait d'intéressantes remarques qui essaient d'éclaircir le problème. Pour lui, le moment où Cioran commence à écrire en français signifie aussi la rupture avec l'idéologie du passé, assertion qui doit être regardée avec toute l'attention qu'elle mérite.

Mais je dirais même que le sujet en question, en dépit de toutes les données éclaircissantes que l'on aura à l'avenir (car, sûrement, il y en aura, toujours de plus en plus nombreuses), restera toujours

un sujet scandaleux et sensationnel, ne fût-ce que pour le simple motif que le lecteur d'aujourd'hui et, à plus forte raison, celui de demain, ne sauraient jamais comprendre très exactement – de par la nature des choses – le contexte historique, social et politique qui se trouve à ses origines. Ce „très exactement“ peut maintenir une nébuleuse suspecte qui finit par envelopper l'œuvre, par la pénétrer à travers tous ses pores, en la traînant dans une zone qui n'est pas la sienne et en la soumettant à une grille de lecture inadéquate, nonpertinente.

Tout cela peut arriver – et arrive, hélas! – au cours d'une *pratique* dont on sort, je le constate, difficilement. L'œuvre en tant que telle reste la même: un diamant inaltérable. Mais il est important de savoir comment se placer par rapport à ce diamant, comment le regarder, l'évaluer, comment en tirer un sentiment de joie et de plaisir.

Les attaques dirigées contre la personne de l'écrivain, contre sa biographie, attaques cachées sous le signe de la „scientificité“, mettent en circulation des clichés que le lecteur retient facilement, des étiquettes commodes, assumées par les esprits paresseux, qui ne daignent plus lire l'œuvre, aller directement à la source. Le résultat, à la limite, est le suivant: lorsque, dans un amphitéâtre bondé d'étudiants en quatrième année (cela se passait dans une ville où Cioran avait été professeur), je leur ai demandé ce qu'ils avaient lu de Cioran, j'ai appris avec stupéfaction qu'aucun de ces étudiants n'avait lu au moins quelques pages de cet auteur roumain tellement connu et reconnu, fascinant et fort contesté à la fois. En poursuivant mon „enquête“, je leur ai demandé ce qu'ils savaient sur Cioran. Il y a eu un incroyable silence, et, en fin de compte, un étudiant m'a donné la réponse suivante: „C'est quelqu'un qui n'a plus voulu parler roumain et qui a écrit contre la Roumanie“. Je suis restée muette et un vrai désepoir m'a envahie lorsque j'ai pensé à l'immense effort déployé par la maison d'édition Humanitas pour publier et republier l'œuvre de Cioran. Je me suis dit que, sans nul doute, les étiquettes, les clichés circulent plus vite que les livres et que leur action est profonde, qu'elle dure longtemps et que, parfois, elle est indélébile.

Pour être plus explicite: ces clichés forcément simplificateurs, nocifs et menteurs par leur message univoque, inadéquat à aucune

œuvre et d'autant moins à une œuvre à structure paradoxale et ambiguë comme celle de Cioran, ont été solidement implantés dans la conscience d'un lecteur moyen. Par des textes comme celui d'Alexandra Laignel-Lavastine, on fait tout d'abord le *procès* idéologique et politique de *l'homme* Cioran. Ils se veulent „scientifiques", mais pour l'être vraiment, pour ne pas contribuer à disséminer des clichés qui bloquent une authentique lecture de l'œuvre, ils doivent circonscrire et cibler et leur objets et leurs objectifs. Ce qui d'habitude n'est pas le cas, car on sent presque toujours que cette „recherche" est sous-tendue par le parti-pris d'une thèse qui „condamne" a priori une œuvre.

Mais ma tristesse n'est pas pourtant impossible à dépasser. Lorsque je mets face à face les textes qui accusent et l'œuvre de Cioran, une énorme paix descend dans mon cœur et mon esprit. Les premiers auront depuis longtemps disparu – et, avec eux, petit à petit, leurs effets nocifs –, lorsque l'œuvre continuera à briller, nous éclairant avec sa lumière intense, monotone et mélancolique. À l'instar de la lumière répandue par les étoiles qui scintillent au-dessus du village de Răşinari, où je me trouve maintenant, en train d'écrire ces mots.

MES HEUREUSES, MES ÉTRANGES RENCONTRES AVEC CIORAN

Nous, ceux qui avons eu le privilège de le connaître, rappelons-nous-le tel qu'il était dans ses jours de lumière, rappelons-nous son visage épanoui de joie, ses yeux bleus, toujours étonnés devant l'Être. *Et l'étonnement n'est-il pas un autre visage de l'amour?*

Néant, vanité: mais l'innocent, l'immaculé étonnement est toujours là, dans chaque mot du Livre *qu'il nous a laissé.*

J'ai été devant lui, et je lui ai parlé, et il m'a parlé. Et je me suis aussi évertuée de le lire, dans la Lettre et dans l'Esprit.

Mais maintenant le temps est venu où je ne peux dire que cela: „Seigneur, fais reposer en paix ton esclave Emil, qui moult a aimé".

„C'EST LE GRAND ÉCRIVAIN, N'EST-CE PAS?"
(Quelques variations sur le même thème)

Je me trouvais à Arles...

Pourquoi il m'est si difficile d'évoquer par écrit mes rencontres avec l'homme Cioran? Je remets depuis longtemps ce moment, qui peut-être pourrait amener un éclaircissement, tout d'abord à mon propre usage, mais aussi, peut-être – ne fût-ce même que dans une toute petite mesure –, à l'usage des autres. Que je commence donc par le commencement, en relatant tout d'abord *les faits,* ainsi qu'ils se sont passés et dans l'ordre où ils se sont passés, mais en acceptant aussi leur „interprétation", leur „analyse", celles vers lesquelles je vais avancer, dans lesquelles je vais m'installer, grâce à ma propre construction scripturale,matérialisée dans le texte que je commence – enfin – à écrire.

Je me trouvais à Arles (au mois de décembre 1991) et j'avais décidé d'essayer de prier Cioran à me recevoir. Le principal objet de notre rencontre, que je lui proposais dans une lettre écrite en français – après de longues hésitations d'ordre diplomatique: fallait-il utiliser le roumain, ou plutôt le français, comme on le répétait souvent dans les milieux de l'exil roumain de Paris –, en fait le principal prétexte auquel je m'accrochais pour m'imposer de l'aborder: la traduction, que je venais de terminer, de son livre *Précis de décomposition.*

Je savais, par ouï-dire, que, pendant les derniers mois au moins, il avait été visité par beaucoup de Roumains venus de la Roumanie, qu'il avait reçus – on le disait du moins – avec amabilité, et même avec beaucoup de chaleur. Pourtant, pour moi, la décision que je devais prendre continuait à rester un événement qui me paralysait presque par son importance, comme toute entrée en communication

directe avec un „monstre sacré“. Est-ce que tout ce que je viens de dire ne saurait avoir d'autre sens que celui de m'obliger à découvrir encore une fois ma nature timide – mais qui peut pourtant dépasser sa timidité – et une manière légèrement désuète de me situer devant les grandes valeurs, plutôt la manière de la génération de mes parents, qui me l'ont inculquée par l'éducation qu'ils m'ont donnée? Je ne le sais pas encore. Mais continuons. Ma lettre ne représentait qu'une première étape, qui préparait ce qui allait s'ensuivre. Elle anonçait mon arrivée à Paris, d'où j'allais lui téléphoner – lui disais-je dans ma lettre – afin d'obtenir une réponse à ma demande d'être reçue. J'enveloppais – comme on peut le voir – ma démarche dans beaucoup de couches protectrices, comme si j'avais voulu me mettre à l'abri d'un choc qui aurait pu être catastrophique,

Je me trouve à Paris, où je suis arrivée vers midi. À six heures de l'après-midi, j'appelle Cioran au téléphone. J'ai la même hésitation: faut-il lui parler en français ou en roumain? C'est une voix de femme qui me répond, en français. Ensuite, Cioran lui-même. Je m'imagine, dans une fulguration, ses yeux d'enfant étonné devant le monde, ses yeux bleus comme le ciel qui se trouve au-dessus de sa maison natale, et de l'église, et du cimetière du village de Răşinari. Je me décide de lui parler en français. Cioran me dit de venir chez lui tout de suite. Je ne peux pas. Il me propose alors de lui rendre visite le lendemain, à trois heures de l'après-midi. La spontanéité, la fraîcheur si naturelle de ses mots, du timbre de sa voix, la promptitude de sa réaction: sa jeunesse, exprimée de manière si simple et si immédiate, cette jeunesse que certains individus acquièrent avec le passage du temps, cordiale, bienveillante, confiante. Il faudrait être vraiment borné, vraiment stupide pour essayer de la mettre en contraste, en contradiction avec l'œuvre de Cioran, car une telle mise en relation de l'homme avec son œuvre serait d'un primitivisme grossier.

Le lendemain, je me trouve rue de l'Odéon – dans l'un des endroits les plus typiques pour Paris, pour un Paris de „l'entre-deux-guerres“, emblématique avec sa beauté de carte postale illustrée –, à la recherche de la „mansarde“ de Cioran. Il n'y a pas de soleil, il fait un temps froid et humide. J'ai le souffle coupé par l'émotion, je me sens physiquement mal. Je trouve l'immeuble, mais j'ai encore beaucoup à attendre jusqu'à l'heure fixée. Je me promène

dans la rue, en essayant de m'imaginer la relation de Cioran avec ce décor qu'il a choisi et qu'il choisit chaque jour, car depuis des dixaines d'années ce n'est qu'ici qu'il veut habiter, ici et pas ailleurs, dans ces chambres exiguës de la mansarde du cinquième étage de ce vieux et légèrement inconfortable – mais d'une beauté tellement parisienne! – immeuble. Je suis transie de froid. J'entre, je commence à monter l'escalier en bois, bien ciré, tellement typique lui-même pour un Paris d'aujourd'hui qui ne veut pas se séparer d'un Paris d'autrefois. J'arrive au quatrième étage. Il est encore trop tôt. Je m'assieds sur une marche de l'escalier, couverte d'un tapis épais. J'attends que le temps s'écoule. Mon attente est énorme et, petit à petit, mon émotion devient insupportable. Enfin, il est trois heures moins quelques secondes. Je me lève, je me rends jusqu'à l'appartement du cinquième étage, je sonne à la porte. C'est Cioran lui-même qui m'ouvre. Tout ce qui m'entoure joue devant mes yeux, je passe par un couloir très étroit doublé de part et d'autre par des livres empilés par terre, ensuite je traverse une toute petite pièce – ou peut-être je me trompe? –, qui débouche dans une autre, un peu plus grande, mais pas de beaucoup, meublée de la manière la plus simple, comme une chambre d'étudiant: un espace où règne le bon goût, un bon goût naturel et vital, où l'air, la lumière et la couleur trouvent leur plus libre assise, pour susciter dans celui qui s'y trouve une sensation de parfait bien-être.

Nous nous asseyons devant une table ronde, la chambre est inondée par la lumière du soleil (est-ce un faux souvenir? au-dessus de la rue le ciel était nuageux et j'avais eu froid!), nous parlons, nous parlons beaucoup –, je me suis brusquement rendu compte que nous parlions en français mais j'ai continué de la même façon; pourquoi ne nous sommes-nous parlé aussi en roumain? je crois que c'est moi qui ai renfermé Cioran dans ce poncif qui circulait sur lui, car je sais que, par ailleurs, beaucoup de Roumains lui ont parlé, lors d'une semblable rencontre, en roumain –, nous nous parlons comme si l'on se connaissait depuis longtemps, et comme si, nous retrouvant après une longue séparation, on voulait se dire tout ce qu'on n'avait pas pu se dire pendant notre longue séparation. *Comme si* c'est vraiment le bon syntagme? Je crois plutôt que non, au moins dans un plan essentiel: on a été séparés de Cioran, et nous avons retrouvé Cioran; lui aussi a été séparé de nous, et il nous a retrouvés.

Nous parlons des livres de Cioran – des originaux et des traductions – publiés en Roumanie,de ma traduction – Cioran ne veut pas la lire avant sa publication –, de Noica – thème obsessif chez lui, je crois –, de ses premières années en France, de beaucoup d'autres choses.

À un certain moment il se lève et disparaît dans l'autre pièce, d'où il revient, l'air radieux, avec un livre: c'est la traduction de certains textes de son œuvre, faite par Modest Morariu (auquel appartient aussi le choix de ces textes) et publiée chez Cartea Românească de Bucarest, dirigée par George Bălăiță et dont le rédacteur en chef était Liviu Călin. Il me demande si je la connais et il me dit qu'il s'agit d'une traduction exceptionnelle. Dans l'expression de son visage je distingue queque chose de tellement pur et heureux, de – il faut encore une fois le dire – jeune, que je sens moi-même que mon cœur se remplit de bonheur.

Ceux qui me lisent voudraient peut-être plus de détails sur notre conversation. Mais je ne peux pas les leur donner. Je ne peux leur communiquer que cette impression de cordialité, d'humanité, de plénitude. Il me semblerait d'ailleurs indécent d'essayer de reconstituer et de rendre publique une discussion que nous avons eue en tête-à-tête et qui ne s'est pas située sous le signe de l'interview. Indécent, mais aussi impossible, et inutile. Moi-même, je rassemble difficilement tous ces fils fluides, qui glissent entre mes doigts, dans un torrent palpable: d'eau vivante. C'est ainsi que je le sens. Mais je sens en même temps la présence du „concept Cioran", sous le signe duquel j'ai rendu visite à l'homme Cioran, une présence qui, dans certains moments, est plus vivante même que celle que je viens d'évoquer. Je veux me maintenir dans cette *ambiguïté,* dans cet *étonnement,* comme dans la seule vérité que je peux posséder sur CIORAN.

Nous partons ensemble pour la station de métro (il a un rendez-vous chez un ophtalmologue, pour une consultation), il est jeune, aux mouvements vifs, il est *naturel,* nous prenons tous les deux le même métro. Il descend avant moi. Deux jeunes Français, qui se trouvaient près de nous, me posent cette question, dès qu'ils l'ont vu descendre: „C'est le grand écrivain, n'est-ce pas?" Il est enfin devenu très connu, il est devenu un vrai mythe pour la jeune

génération, qui se sent exprimée par lui. Les bras chargés des livres qu'il m'a donnés, je réfléchis à la paradoxale structure de l'œuvre de Cioran, opaque et transparente à la fois (comme toute œuvre artistique). Cioran est vu plutôt comme philosophe, ou comme moraliste, parfois comme idéologue, que comme écrivain, comme poète. On parle de lui comme du „plus grand styliste" de la France du XX-e siècle et en même temps il est lu presque toujours uniquement dans le plan de sa „pensée". Son texte, par excellence plurivoque, est lu comme texte univoque, qui communiquerait un seul „message".

C'est en cela que consiste, me dis-je, le grand *malentendu* qui s'est créé, et même est devenu une de ces vérités incontournables, entre certains critiques, parfois des plus subtils, d'une part, et le texte de Cioran d'autre part. Je me dis, en regardant l'agitation multicolore qui palpite autour de moi, que, dans le cas de Cioran, rien ne saurait être lu/cité à l'appui d'une lecture univoque, car tout de suite on peut opposer à cette lecture/citation une autre, qui dit le contraire. L'œuvre de Cioran oblige à un immense effort – que peu de gens sont à même de faire – de lecture *étonnée:* globale, totalisante, capable de maintenir dans un état d'extrême activité les tensions qui la traversent dans tous les sens.

C'est lui-même qui m'a ouvert la porte… Nouvelles nuances ajoutées à des souvenirs plus anciens

Sur mes rencontres avec Cioran j'ai déjà écrit quelques pages mais, au fur et à mesure que les années passent, je sens le besoin d'écrire de nouveau, ayant pris un heureux recul par rapport aux rencontres avec lui. Par exemple, je me rends compte à peine maintenant qu'en fait j'ai eu trois rencontres avec Cioran. La première a eu lieu chez Paul Barbăneagră, à Paris, rue Payenne, en 1972 – si je me rappelle correctement cette date –, lorsque je me trouvais pour la première fois en France (où je suis restée deux mois, hébergée chez mon amie Irina Runcan), pour prendre contact avec Nathalie Sarraute, dont l'œuvre faisait l'objet de ma thèse de doctorat *(Nathalie*

Sarraute et le Nouveau Roman), coordonnée par le professeur N.I. Popa de Iaşi.

Paul, mon grand ami, que j'avais connu à Bucarest, au début des années soixante, et sa femme Rosie, m'avaient invité dans leur superbe appartement, rempli d'objets d'art, où se trouvaient souvent en visite des Roumains venus de l'étranger ou de Roumanie, ou tout simplement de France, notamment de Paris. Avec son enthousiasme caractéristique, bien connu par ses amis, Paul faisait une chose extrêmement importante et pour les uns et pour les autres: il créait des occasions pour les mettre en contact, essayait d'atténuer la rupture qui s'était produite. Ceux qui étaient fraîchement venus de Roumanie, parmi lesquels il y avait beaucoup de personnes tout à fait incapables de se débrouiller pratiquement pendant leur séjour à Paris, catégorie dont je faisais moi-même partie, malgré – ou peut-être juste à cause de – toute une mythologie culturelle que j'avais dans ma tête et dans mon cœur, il les „initiait" dans les secrets de Paris et de la France. Or, il y avait quelques Roumains qui faisaient partie eux-mêmes de cette mythologie.

Sans trop me préparer en vue de cet événement, il m'a mis en présence des deux monstres sacrés: Mircea Eliade, Émile Cioran. J'avais toujours nourri envers eux des sentiments et des pensées d'immense admiration. Maintenant, je les avais tout près de moi, à mes côtés, sur un canapé: Eliade, fumant son éternelle pipe avec un grand calme, Cioran, dans un état d'agitation ininterrompue, les cheveux en un charmant désordre. Aujourd'hui, après plus de trente ans, je me rends compte combien on était tous jeunes (il s'agit bien sûr d'une jeunesse relative), combien ils étaient, eux, jeunes. Je les vois comme dans un tableau, placés à son centre, dans une ambiance luxueuse, respirant le succès, la réussite, et la joie. Ils souriaient, il n'y avait rien de crispé dans leur attitude, ils étaient dans la maison d'un ami dévoué qui les vénérait tous les deux, mais surtout Mircea Eliade (Paul Barbăneagră allait d'ailleurs faire un film tout à fait extraordinaire avec Mircea Eliade, et il allait se déclarer son disciple, car il allait réaliser, sous le signe des idées de celui-ci, sa sublime série de films documentaires sur l'architecture sacrée). C'est ainsi que je les ai vus à l'époque, et c'est ainsi que ma mémoire affective les voit maintenant. Mes lectures ultérieures, surtout celles de date récente, regorgeant de données „objectives", semblent contredire ma

vision (car en ce moment tout m'apparaît comme une vision). Et pourtant, me dis-je, ce moment a pu être tel qu'il m'est apparu, un moment de grâce, de calme et d'accomplissement, dans la maison d'un admirable ami.

Dans ce même cadre je vois Christinel Eliade, grande, l'air royal, très élégante, très naturelle et sûre d'elle-même dans le meilleur sens du terme, sachant et aimant se placer au centre de l'attention générale. Lorsque je l'ai revue, après plus de vingt ans, au début des années quatre-vingt dix, elle avait le même air royal et dominateur, et était tout aussi belle. Chose curieuse, chaque fois que je pense à elle, je la vois enveloppée dans une sorte de manteau (de pèlerine très ample) en soie noire. S'agit-il d'une invention de mon imagination, d'une manière de réaliser plus concrètement cette attitude royale qui la caractérisait et qui s'est imposée à moi dès que je l'ai vue? À propos de Christinel Eliade je dois dire aussi qu'elle a accepté, sur l'intervention gracieuse de Monica Lovinescu, de céder le copyright du roman *Gaudeamus* de Mircea Eliade, que j'avais traduit pour Actes Sud. Elle m'a octroyé aussi une petite bourse – plutôt symbolique – de mille francs, à la mémoire de Mircea Eliade. J'avais déjà traduit, toujours en français et toujours pour Actes Sud, *Le Roman d'un adolescent myope,* qui avait joui d'un certain succès, ce qui avait décidé l'éditeur français, Hubert Nyssen, de le rééditer dans une collection „de poche" („Babel").

J'ai revu Cioran après trente ans environ, tout de suite après la chute du régime communiste de Ceauşescu, en 1991. Gabriel Liiceanu m'avait proposé de traduire, pour la maison d'édition Humanitas, qui venait d'être fondée, *Précis de décomposition* de Cioran. Ma joie avait été immense. Pour plusieurs raisons. Cioran allait enfin paraître en Roumanie, dans une édition complète. J'aimais beaucoup ce livre de Cioran qu'on m'avait proposé. Pour n'importe quel traducteur c'était une véritable pierre de touche, car c'était le premier livre écrit par Cioran en français, avec un style dans une certaine mesure encore „baroque", mais déjà assez contrôlé par une rigueur cartésienne. J'étais très émue. Je vivais une expérience toute spéciale: l'écrivain que j'allais traduire du français en roumain non seulement connaissait le roumain, mais il était aussi un „maître du style". Je me rends compte qu'il y a seulement dix-sept ans – seulement dix-sept ans! – j'étais d'une innocence, j'étais capable d'une joie que j'ai

perdues aujourd'hui. Quant à ma naïveté, elle était impardonnable. Je croyais que Cioran allait reprendre mot par mot le texte de ma traduction, pour l'examiner attentivement. Il est vrai que je sais, grâce à certains témoignages,qu'il y a des auteurs qui procèdent de la sorte avec leurs traducteurs (pour lesquels ils sont une vraie calamité, car les solutions de l'auteur sont,dans la plupart des cas, mauvaises, pour diverses raisons, la moins scandaleuse, mais pourtant capitale, étant la suivante: l'auteur ne peut pas entrer – parce que son statut même d'auteur l'en empêche – dans le système du traducteur).

Je n'étais pas obligée de rencontrer Cioran dans ma qualité de traductrice de ses livres,mais moi je sentais le besoin de le faire, d'autant plus que je me trouvais à Paris grâce à une „bourse de la traduction". Mais, au-delà de ce problème de la traduction, je savais que j'avais enfin l'occasion de le rencontrer de nouveau et d'avoir avec lui, en tant que traductrice de l'un de ses livres, une conversation moins officielle,moins conventionnelle, un peu comme entre des „proches". Le fait de le traduire établissait entre lui et moi une liaison qui relevait d'une intimité tout à fait privilégiée. Il faut dire encore une chose: Cioran – d'après ce que l'on voit dans ses textes – a beaucoup réfléchi à la condition du traducteur et de la traduction. Au moment où il a décidé de commencer à écrire en français (langue qu'il connaissait assez peu à cette époque), il était en train de traduire Mallarmé en roumain. L'„illumination", la „révélation" (pourquoi ne pas écrire directement en français, pourquoi écrire un texte en roumain qu'il faudrait ensuite faire traduire en français, si je veux être écrivain en France?) se sont produites pour lui – grâce à un heureux hasard mais aussi grâce à une évidente nécessité, qu'il a su voir – tandis qu'il traduisait.

Après quelques jours assez agités – je ne savais au juste comment procéder: lui écrire une lettre, lui téléphoner, faire cela en roumain ou plutôt en français; les questions que je m'avais posées avant notre première rencontre revenaient –,je me suis décidée, sous l'influence du même cliché qui circulait à propos de Cioran, de lui écrire une lettre (selon une classique habitude française), en français. J'ai appris plus tard que beaucoup de Roumains qui lui demandaient, à la, même époque, de les recevoir, et qu'il recevait chez lui, lui téléphonaient tout simplement, pour établir le rendez-vous avec lui,

en lui parlant en roumain. Toute lettre expédiée sur le territoire de la France arrive à sa destination le jour même où elle a été expédiée, ou tout au plus le lendemain. Le lendemain du jour où j'ai expédié ma lettre, j'ai reçu un coup de fil de Cioran. (J'ai décidé de lui répondre toujours en français, et j'ai continué de la même façon. Les deux rencontres que j'allais avoir encore, à une distance de quelques années l'une par rapport à l'autre, avec Cioran, allaient donc avoir lieu en français.) Il me fixait un rendez-vous chez lui, pour le lendemain même. Je note tous ces détails parce qu'ils me paraissent significatifs. Nos rencontres n'ont pas été remises, reprogrammées. Est-ce que Cioran était tellement ponctuel, est-ce qu'il était tellement attentif à respecter un certain protocole, ou plutôt était-il très désireux de rencontrer des Roumains fraîchement arrivés à Paris de Roumanie? Et puis, n'oublions pas que j'étais sa traductrice. Je ne saurais y répondre, mais probablement que ceux qui l'ont mieux connu pourraient le faire.

Notre rendez-vous était fixé en début d'après-midi, je crois que vers trois heures. Je suis très ponctuelle, mais j'avais aussi appris grâce à mes amis que le style occidental exige que l'on soit très ponctuel dans n'importe quel type de démarche. Pour ne pas risquer d'être en retard, je suis donc partie très tôt de chez moi, et je me suis trouvée devant l'immeuble de rue de l'Odéon très en avance. J'entre dans cet immeuble légendaire. Il faut dire qu'à l'époque tout pouvait être pour moi un vrai piège, à commencer par les boutons sur lesquels il fallait appuyer pour ouvrir une porte. J'étais un être venu de l'Est de 1'Europe, avec un imaginaire bondé de mythologie culturelle, mais qui était pris d'angoisse devant un appareil téléphonique (car les systèmes dont on usait étaient différents par rapport aux nôtres). J'avais déjà dépassé la soixantaine, mais ma condition de personne venue de l'Est m'obligeait de subir certaines épreuves qui maintenaient en quelque sorte en moi une certaine jeunesse, n'est-ce pas? (Je ne sais si je dois rire ou si je dois pleurer ou m'attendrir en me souvenant de cette image à moi que j'essaie de voir avec les yeux des Français des années quatre-vingt dix. Et je dis encore une fois: Seigneur, aide-nous à tout assumer, au fur et à mesure que cette prise de conscience a lieu, de répéter sans cesse: que Ta volonté soit faite!, de ne pas faire peser sur notre âme

l'amertume et les regrets.) Et puis, en respectant de la sorte, comme je le croyais, les autres, je me respectais moi-même, n'est-ce pas? (je m'interroge moi-même encore une fois).

Je suis donc entrée dans l'immeuble habité par Cioran et me suis assise sur une marche de l'escalier en bois recouvert d'un tapis rouge (entre le troisième et le quatrième étage; la „mansarde" de Cioran se trouvait au cinquième étage). À trois heures pile, le souffle entrecoupé par l'émotion et l'effort d'avoir monté cet escalier un peu raide, j'ai sonné à la porte de Cioran.

C'est lui-même qui m'a ouvert. J'avais déjà vu quelques-unes de ses photos, je connaissais un peu son allure et ses traits grâce surtout à des descriptions (orales ou écrites) qui circulaient plus ou moins à l'époque. Je l'avais d'ailleurs déjà vu, comme je l'ai déjà dit, environ vingt années auparavant, chez Paul Barbăneagră. Toutes ces images se superposaient seulement en partie sur celle que j'avais devant moi: l'image d'un vieil étudiant (moi-même je me voyais – et je me sentais – comme une vieille étudiante, et c'est peut-être ce qui m'a aidée le plus à le percevoir en tant qu'éternel étudiant), aux mouvements vifs, l'air souriant, très spontané, très *naturel* dans tout ce qu'il disait ou faisait. À l'occasion de tout premier contact avec quelqu'un, je suis surtout sensible à un comportement naturel. Je n'aime pas du tout les gens qui prennent des attitudes, qui jouent le rôle qu'ils croient être le leur, ou le rôle qu'ils croient que les autres leur attribuent. Rien de tout cela chez Cioran. Rien qui dise: „Attention, n'oublie pas, moi, je suis Cioran". Dans ces conditions, je me suis sentie d'emblée moi aussi très naturelle dans sa présence.

L'intérieur de son appartement (de sa „mansarde", qui voulait faire semblant d'être un vrai appartement) était très accueillant lui-même, très simple, pas du tout prétentieux, s'inscrivant dans le genre que j'ai toujours aimé et que j'aime aussi maintenant, avec très peu de meubles, des meubles qui n'attirent d'aucune manière l'attention sur eux (plutôt bon marché), avec beaucoup de livres, quelques beaux tapis et couvertures en laine, roumains, au coloris intense, avec beaucoup de soleil qui ruisselait par la fenêtre, une fenêtre sans rideau, me semble-t-il, ou garnie peut-être d'un rideau minuscule.

C'était juste ce qu'il fallait, le logement de l'écrivain-éternel-étudiant, comme celui que j'avais moi-même à Bucarest, un logement où je me suis sentie de prime abord comme chez moi (moi, qui suis une grande timide).

Cioran est sorti pour quelques instants de la chambre et est revenu avec des jus et des petits fours. Madame Simone Boué, sa compagne, dont je ne savais même pas, à 1'époque, qu'elle existait, a préféré ne pas se faire voir (situation qui s'est répétée lors de ma visite suivante). Je ne l'avais rencontrée ni chez Paul Barbăneagră, lorsque j'avais vu pour la première fois Cioran. Plus tard, j'ai lu toutes sortes de textes et j'ai entendu quelques témoignages, qui se contredisaient l'un 1'autre, car il y en avaient qui soutenaient que Simone Boué était d'une grande discrétion et que c'était elle qui ne voulait apparaître pendant les rencontres de Cioran avec ceux qui voulaient lui rendre visite, mais il y en avait aussi d'autres, qui disaient qu'il s'agissait là de sa manière à lui de compartimenter sa vie, ce qui la faisait beaucoup souffrir. Je regrette de ne pas avoir eu la chance de connaître cette femme extraordinaire, qui a joué peut-être un rôle décisif dans la vie (et dans l'œuvre) de Cioran. Sa mort tragique, qui s'est produite peu de temps après celle de Cioran, mais non pas avant qu'elle n'ait rédigé le manuscrit des *Cahiers*, découvert et remis par elle à la maison d'édition Gallimard (elle est morte noyée dans la mer; il y en a qui se demandent si elle ne s'est pas suicidée), scelle symboliquement cette liaison de toute une vie, qui est devenue déjà elle aussi une légende.

Ma conversation avec Cioran a commencé de la manière la plus naturelle, à partir du fait que je traduisais en roumain *Précis de décomposition.* Mon atout, je crois,était que je le traduisais pour Humanitas et que c'était Gabriel Liiceanu qui m'avait sollicitée. J'ai senti dès le début que je me trouvais sur un terrain sûr, que je n'étais pas regardée avec les sentiments mitigés que nourrit le plus souvent tout auteur envers son traducteur. J'ai senti aue Cioran était très content d'être traduit et publié en Roumanie. Il me l'a dit d'ailleurs de la manière la plus explicite. Ce qui plus est, il m'a montré le volume où figuraient quelques-uns de ses textes, selectés et traduits par Modest Morariu. J'ai dejà parlé de cet épisode, mais, dans ces souvenirs et re-souvenirs sur Cioran, re-souvenirs des

souvenirs en quelque sorte, j'aime insister sur lui, car je le trouve très important pour marquer quelques nuances qui concernent le rapport de Cioran avec la Roumanie et les Roumains. Ce volume avait paru en 1989, chez Cartea Românească, avec l'acception de Cioran lui-même, qui avait eu (en vue de la sélection et de la traduction des textes) toute une correspondance avec mon ami Modest Morariu, qui, la même année, allait mourir (qu'il repose en paix!). En voyant Cioran qui serrait ce livre sur sa poitrine et me le montrait, heureux comme seul un enfant peut l'être, je me suis brusquement rappelé les horribles polémiques qui s'étaient déclenchées dans la presse littéraire roumaine,à partir de 1990, et qui accusaient le traducteur et l'éditeur d'avoir publié un livre peu significatif pour l'œuvre de Cioran. Pourquoi les Roumains (je devrais dire, peut-être, tout simplement, les gens) ont cette tendance de se mettre eux-mêmes en vedette, à tout prix, même s'ils sacrifient de la sorte la vérité? Car il s'agissait d'une anthologie acceptée par Cioran.

(Je ne vais pas démontrer ici cette idée, prenez-la comme un axiome.) On y retrouve l'esprit cioranien à chaque ligne. Je porte ici témoignage que Cioran considérait que ce livre – le seul qui ait pu paraître pendant le régime communiste – le représentait et il était heureux que les Roumains aient pu le lire, même sous cette forme.

Je lui ai dit que j'avais presque fini la traduction de *Précis de décomposition* et je lui ai demandé s'il veut la lire avant sa publication. Il m'a répondu sur un ton décidé que non et qu'il me faisait confiance. Plus tard, j'allais apprendre que pour la traduction de l'un de ses livres du roumain en français, il avait travaillé à côté de sa traductrice, dans une étroite collaboration. Sanda Stolojan m'avait communiqué certains détails concernant sa traduction de *Lacrimi şi sfinţi* (*Des larmes et des saints*). Mais dans ce cas (une traduction du roumain en français), Cioran, extrêmement attentif à la réception française, même obsédé par elle, a réécrit pratiquement son texte, avec la main de Sanda Stolojan; il le réécrivait dans le sens qu'il le transformait de baroque, nébuleux, exalté, délirant, en un texte rigoureux et simplifié, proposant un autre type de beauté, celle que lui permettait le français, par opposition avec le roumain, dont la structure était toute différente. Or, puisqu'il était cette fois-ci question du mouvement en sens inverse, les obsessions dont je viens

de parler ne fonctionnaient plus. Je lui ai demandé tout de même s'il était d'accord avec la traduction du titre par *Tratat de descompunere* (on aurait pu traduire aussi par *Manual de descompunere*) et il m'a répondu: oui, sans autre commentaire. C'est tout ce que nous avons discuté à propos de ma traduction.

Je lui ai parlé aussi de la collection „Lettres roumaines", que je dirigeais chez Actes Sud. Il s'en est montré très intéressé. Mais lorsque je l'ai prié d'écrire quelques lignes sur Eminescu en quatrième de couverture pour *Cezara* et *Le pauvre Dionis*, qui allaient paraître dans cette même collection (dans l'excellente traduction de Michel Wattremetz), il s'est montré très réticent, m'a répondu d'une manière évasive, somme toute m'a refusée, avec délicatesse. Ce n'est que maintenant que je me rends compte qu'en lui demandant de m'écrire ce petit texte, je me trouvais sur un terrain miné. Certains critiques français d'origine roumaine voyaient en Eminescu un représentant de la droite politique extrémiste, une sorte de fasciste avant la lettre. Or, chose que je ne savais pas à l'époque –, Cioran (il y a des témoignages dans ce sens) ne voulait pas remuer d'aucune manière son propre passé politique. Il m'a donné une réponse tout aussi évasive lorsque je l'ai prié d'écrire quelque chose pour défendre Eliade (dans „Le Monde" venait d'apparaître un papier sur *Le Roman d'un adolescent myope,* traduit et publié par moi chez Actes Sud, où l'on faisait allusion aux convictions de droite, d'une droite extrémiste, de Mircea Eliade). J'étais une ignorante, et une innocente, quant au passé politique et idéologique d'Eliade et de Cioran, quant à leurs relations avec la Garde de Fer. Mais, tout comme à l'époque, je me demande aujourd'hui encore, lorsque j'ai lu maintes choses sur ce passé: pourquoi ne réussissons-nous pas à lire l'œuvre d'un côté, dans son autonomie, et la biographie de l'autre, dans son autonomie?

Notre conversation, qui a duré plus de trois heures, n'avait rien de crispé, bien au contraire, on se sentait à l'aise, on avait énormément de choses à se dire. Cioran voulait des nouvelles du pays et il m'a posé beaucoup de questions, je lui ai répondu (je ne me rappelle plus ce qu'il m'a demandé, mais n'oublions pas que ce que je raconte maintenant se passait au début des années 1990). Il manifestait une grande curiosité et une grande ouverture pour ce qui se passait en

Roumanie, mais aussi, chose que je ne percevais pas assez à ce moment-là, une certaine réserve. Pourquoi je dis cela? Parce que, invité instamment à participer au premier colloque „Cioran“, organisé par Gabriel Liiceanu au Palais Elisabeta de Bucarest (colloque auquel j'ai participé avec une communication sur l'écriture de Cioran et qui m'a laissé un goût amer, parce qu'on y a discuté plutôt de l'idéologie et de la politique de Cioran et très peu de son œuvre proprement dite), Cioran a refusé d'y venir. Je n'ai pas pu m'expliquer ce refus. Ses motivations étaient-elles politiques? Ou il s'agissait peut-être de causes bien plus subtiles? Cioran l'octogénaire craignait-il peut-être de se confronter avec le „paradis“ de son enfance (car sûrement il aurait dû faire un voyage à Răşinari) et préférait de continuer à se rapporter à une image, celle qu'il s'était créée tout le long d'une vie?

Somme toute, ce que je me rappelle de notre rencontre c'est plutôt une atmosphère: cordiale, amicale, *solidaire*. Je me rappelle un Cioran qui riait: son rire de jeune homme, son rire jamais arrogant. Je ne me le rappelle jamais présomptueux ou arborant cette gravité sombre à laquelle auraient pu s'attendre beaucoup de ses lecteurs, de ceux qui sont convaincus qu'ils vont retrouver l'œuvre dans l'homme, je veux dire ce qu'il y a pour tout le monde de plus apparent dans l'œuvre.

Lorsqu'il m'a raconté comment il avait obtenu une bourse pour la France, de l'Institut Culturel Français de Bucarest, en même temps que son ami Constantin Noica, il a pris le ton d'un étudiant qui raconte à un autre étudiant quelque chose d'important et en même temps de drôle. Je me rappelle ce qu'il m'a dit à propos de la décision de Noica de rentrer au pays avant que sa bourse ait pris fin: „J'aurais préféré mourir!“

Lorsque je suis revenue, après deux années, dans la mansarde de Cioran, on s'est retrouvés comme deux vieux amis (du moins c'est ce que j'ai senti,moi). Cette fois-ci encore je me suis proposé de lui rendre visite sans aucune intention d'obtenir une interview, pour maintenir notre communication dans la zone de la pure gratuité et pour lui donner la chance de devenir communion.

Il avait déjà de grands problèmes de santé, surtout avec les yeux (peu de temps après, Cioran tombera malade et mourra), et il m'a dit qu'après notre rencontre, il devait se rendre chez un ophtalmologue. Simone Boué n'est pas apparue cette fois-ci non plus. Cioran était tout aussi gai, cordial, comme lors de ma première visite, et il ne s'est pas du tout plaint en ce qui concerne sa santé.

Lorsque j'ai voulu partir, il a insisté pour que j'accepte de sa part un certain nombre de livres, qu'il a pris dans sa bibliothèque,et un appareil radio tout neuf, qu'on lui avait récemment offert en cadeau. Il m'a demandé si j'en avais besoin et a beaucoup insisté pour que je le prenne. Coïncidence très bizarre! je venais de chercher une radio dans les magasins parisiens et je n'avais pas trouvé ce qu'il me fallait. J'avais décidé de m'en acheter une, parce qu'à Bucarest j'écoutais jour et nuit la radio, et à Paris je sentais qu'elle me manquait. J'ai vu dans le geste de Cioran – qui m'offrait en cadeau cette radio qui me manquait – une sorte de signe de notre union, ou, si l'on préfère,communion. Et, après tant d'années (plus d'une dixaine), j'ai encore ce même sentiment, lorsque j'écoute, des heures et des heures, la radio reçue en cadeau de Cioran et qui repose sur mon lit, juste à côté de mon oreiller. Tout cela est tellement étrange, car j'ai tout le temps la sensation, l'impression que quelque chose de l'âme de Cioran se trouve auprès de moi et veille sur moi.

J'ai bientôt connu le frère d'Emil Cioran, Aurel Cioran (qui allait bientôt mourir) et sa femme, madame Eleonora Cioran.

Ma liaison avec Cioran – l'homme et l'œuvre – est devenue de plus en plus stable et profonde. Depuis plus de douze ans a lieu à Sibiu le colloque international „Cioran", organisé par le professeur Eugène van Itterbeek (aidé par moi et par toute une équipe, dont l'admirable Traiana Necşa). J'y participe aussi en tant que présidente de l'Association „Les Amis d'Émile Cioran". Ce colloque est toujours suivi par un pèlerinage à Răşinari et par une messe consacrée à la mémoire de Cioran. Je suis devenue aussi citoyen d'honneur de Răşinari (le village où est né Cioran), situation que je ne ressens pas du tout d'une manière conventionnelle: j'ai l'impression que, depuis cette cérémonie au cours de laquelle on m'accordait cette qualité, j'ai été modifiée dans ma dimension ontologique.

Prolongements inattendus de mes rencontres avec Cioran

Comment faire pour procéder à une analyse de ce drôle de livre[1]? Je me pose cette question après un premier moment pendant lequel j'ai eu ce désir, un désir total. C'est un mélange fait de lettres („fin janvier ou début de février 1981" – „27.10.1992", un „griffonage" sur „une enveloppe orange, avec l'écriture de Simone") échangées entre deux protagonistes réels, nonfictifs, Cioran et Friedgard Thoma, et de textes commentaires, tantôt très „poétiques", et très ambigus, qui laissent en suspens certaines zones que l'on se garde de nommer directement, et cela jusqu'à la fin du livre, tantôt très „réalistes", dans le style d'un „procès verbal" qui regorge de détails difficiles à suivre. Est-on devant un roman épistolaire, est-on devant le „procès verbal" d'un amour?

En fait, la question que l'on se pose sans cesse en tant que critique professionnel qui n'est plus capable de goûter les plaisirs d'une lecture „innocente" – plaisirs très grands en l'occurrence – est si l'on se trouve devant une biographie romancée ou, tout simplement, devant une biographie.

La lecture oscille entre ces deux pôles, or, le critique voudrait la rendre stable. Lit-il un texte réel, de psychologie de l'amour entre un homme de soixante-dix ans – mais qui est un être d'exception, un créateur „de génie", comme on dit – et une femme et jeune, et belle, très instruite en matière de philosophie et qui continue à lire de grands auteurs, très sensible, de par ces mêmes lectures, envers le grand créateur septuagénaire, ou bien un texte qui est devenu un roman,un texte où l'on a si bien intégré les lettres (authentiques, écrites par Cioran en allemand) de l'homme amoureux, que le tout, „commentaire" et lettres, est devenu une masse homogène et est entré dans la zone de la fiction?

Ma lecture trouve avec d'autant plus de difficulté une manière adéquate de se situer par rapport à ce livre inhabituel et passionnant, car moi j'en connais assez bien – je les ai rencontrés, j'ai „parlé avec eux – les protagonistes: j'ai été en visite, à deux reprises, chez Cioran, l'on a longuement causé ensemble, à l'occasion de deux

[1] Friedgard Thoma, *Pentru nimic în lume, O iubire a lui Cioran.* EST, 2005, traduction de l'allemand par Nora Iuga.

traductions que j'ai faites de son œuvre (*Précis de décomposition* et *La chute dans le temps*); j'ai eu de longues, et d'agréables, et d'intéressantes conversations avec Friedgard Thoma – auteur du livre *Pour rien au monde*, mais aussi personnage du même livre –, à l'occasion du colloque „Cioran“, qui a lieu chaque année à Sibiu, depuis plus de dix ans.

Moi-même j'ai écrit des pages non seulement sur l'œuvre de Cioran, mais aussi sur mes rencontres avec lui, sur sa légendaire „mansarde“ (que je retrouve, avec émotion, si bien, si fidèlement décrite par Friedgard Thoma dans son livre), sur le personnage *charismatique* qu'était Cioran dans la vie quotidienne, sur le contraste entre le personnage Cioran que l'on se construisait en lisant ses livres (un Cioran arrogant, moqueur, sceptique jusqu'au cyisme, etc.) et le personnage réel, qui vous recevait et vous parlait avec une amabilité toute spontanée, toute naturelle, non dépourvue, il est vrai, d'un certain orgueil caché, mais qui pouvait ressembler parfois à de la timidité.

Ce contraste, on le voit aussi dans le texte de Friedgard Thoma, de cette être charismatique (car elle aussi l'était), qui m'a totalement conquis dès sa première apparition. Je me rappelle très bien ce moment: je suis rentrée un soir dans la maison de la famille Petre Cioran, où j'étais hébergée. Autour d'une grande table chargée de toutes sortes de bons plats et de bon vins roumains, il y avait plusieurs participants au colloque „Cioran“, mais dès le premier instant j'ai su que c'était elle, car elle semblait entourée d'un halo mystérieux. J'ai compris tout de suite et je comprends maintenant encore pourquoi Cioran l'a aimée! Au-delà des mots, au-delà de toute explication. Ce que je devrais tout de même comprendre ce serait *la force* d'aimer que Cioran possédait encore. Faut-il la chercher dans cette citation tirée de Colette, que Cioran a transcrite, le 19 juin 1981, sur une serviette, et qui se rapporte à l'octogénaire Marguerite Moreno, citation qui figure en exergue du livre *Pour rien au monde:* „Pour rien au monde elle n'eût renoncé à l'usage lyrique et vagabond de son extrême automne“? Faut-il donc la chercher dans la (pré)disposition d'un vieillard qui sait savourer – avec désespoir peut-être pourtant, mais aussi avec une sorte de raffinement hédoniste – ses dernières années, en s'engageant dans une expérience de l'amour total, physique et spirituel? Dans les deux cas, si je me situe dans

un registre réel, ou si je me situe dans un registre fictif (celui d'un roman „réaliste", autant dire d'un roman contrôlé par les lois du déterminisme univoque, donc du vraisemblable), cette solution de lecture qui a pour prémisse l'engagement (de Cioran) *authentique*, douloureux dans un amour partiellement (non pas totalement) partagé est acceptable, ne détonne pas avec la règle d'un terrible jeu. Quelqu'un qui écrit : „Après tant d'années, je sens de nouveau l'impulsion de boire" (la lettre écrite par Cioran de Baden-Baden, le 10 mai 1981) témoigne d'un vécu sûrement très authentique.

Le cas de Friedgard Thoma me semble être tout à fait différent, mais c'est sur cette différence que se construit l'intense souffrance de Cioran. „Votre affection – lui écrit-elle – m'a transformée (c'est ce que j'ai ressenti) en un objet, tandis que moi, je me réalise en tant que sujet sous la forme subtile d'une lettre, ou du moins c'est ce que je m'imagine. Donc, cher ami, vous m'avez jetée dans l'immédiateté univoque d'une relation physique, tandis que moi, je voulais la duplicité érotique d'une liaison „spirituelle" (la lettre de Friedgard Thoma envoyée de Köln, le 14.5.81, à 16 heures). Et elle affirme aussi cela: „Je cache chaque fois mon besoin de dire quelque chose sous des citations retentissantes" (la lettre du 1./2.6.81, tard dans la nuit).

Je ne veux pas dire par tout cela que Friedgard Thoma n'est pas authentique dans son amour, mais qu'elle est plus crispée, ce qui se fait voir dans son refus d'un amour total, et aussi, et surtout, dans le sentiment que l'on a qu'elle joue pourtant un rôle, par le truchement duquel elle sait qu'elle va entrer à jamais dans l'histoire de la littérature.

Les limites entre lesquelles elle situe son extraordinaire histoire d'amour sont marquées par l'idée du suicide. Au début ce n'est qu'une idée livresque, que la jeune femme retrouve dans l'œuvre de Cioran et qui exerce sur elle une véritable fascination: „Sans cette idée du suicide, je me serais depuis longtemps tuée" (p.11). Ensuite, c'est une étrange idée *assumée/nonassumée*, par laquelle le livre prend fin: „Il se peut que la vie ne soit pas si simple que ça. Mais la mort aurait pu être plus simple, si, à un certain moment, nous nous étions décidés à nous suicider. Voilà le point essentiel: Quand devons-nous être capables de le faire? Cioran ne l'a pas été" (p. 151).

Friedgard Thoma ne s'est même pas rendu compte peut-être qu'elle a passé, à propos de l'acte de se suicider, d'un pluriel (nous, tous les deux, moi et Cioran en dernière instance nous tous), à un singulier (Cioran), passage qui pourrait engendrer à lui seul toute une analyse.

Le suicide est toujours un bon sujet pour une histoire d'amour. Et aussi – paraît-il – une inépuisable ressource pour culpabiliser l'autre.

SUMAR

TABLE DES MATIÈRES

La originea acestei cărți stă ideea că Cioran ne spune ceea ce ne spune prin mijlocirea unei scriituri inventate de el, şi că, inventând o scriitură (a ambiguității, a discontinuității, a fragmentului, „sub acoperirea" scriiturii franceze celei mai clasice, paradox-capcană pe care mulți cititori nu ştiu să-l descifreze şi să-l asume), el este înainte de orice un *scriitor*, am putea chiar spune, dacă vreți, într-un sens mai tehnic al termenului, care pune mai bine în evidență poeticitatea, *structura* puternic poetică a operei lui Cioran: un poet.

À l'origine de ce livre il y a l'idée que Cioran nous dit ce qu'il nous dit par le truchement d'une écriture inventée par lui-même, qui lui appartient en propre, et qu'en inventant une écriture (de l'ambiguïté, de la discontinuité, du fragment, „sous le couvert" de l'écriture française la plus classique, paradoxe-piège que bon nombre de lecteurs ne savent pas déchiffrer et assumer), il est avant tout un *écrivain*, nous pourrions même dire, en radicalisant notre position, pour la rendre plus visible, et, si l'on veut, dans un sens plus technique du terme, qui fait mieux ressortir la poéticité, la structure puissamment poétique de l'oeuvre de Cioran: un poète.

Irina MAVRODIN

ISBN 978-973-577-535-3